

كلمة البيان

الحرب .. بين التنوير والتجديد

بقلم: حمد الحمد

اطلعت مؤخراً على كتاب بعنوان ” من الإصلاح إلى التنوير- قراءة في المشروع الثقافي لمجلتي المغرب المغربية ومجلة العربي الكويتية“ ، من تأليف الدكتور عبد الرحيم العلام، من إصدارات منشورات دار الموجه بالمغرب وبدعم من المكتب الإعلامي الكويتي بالرباط احتفاءً بالذكرى الخمسينية لتأسيس مجلة العربي.

ويذكر مؤلف الكتاب بأن مجلة المغرب المغربية صدرت كمجلة ثقافية في عام ١٩٣٢ وتوقفت بعد فترة قصيرة نسبياً عن الصدور، وكانت تتبنى النزعة الإصلاحية، أما مجلة العربي فقد صدرت في ديسمبر عام ١٩٥٨ ومازالت..

وهنا لا حاجة للقول بأن مجلة العربي واسعة الانتشار منذ صدور عددها الأول وتناوب عدة رؤساء تحرير على إدارتها ومنهم د. أحمد زكي ود. أحمد بهاء الدين، ود. محمد الرميحي ود. سليمان العسكري

وهنا علينا الإشارة بأن دولة الكويت وحتى قبل استقلالها سعت لتأسيس هذا المشروع التنويري، الذي يربط المشرق العربي بمغربه، ولا شك بأن مشروع مجلة العربي كان مشروعاً سابقاً لعصره وكان يهدف إلى تقديم وجه العرب الحضاري عبر نشر إبداعات الأدباء المعاصرين وتبسيط إضاءات جميلة على أدباء ومثقفين ساهموا في النهضة العربية من خلال أزمنة سابقة.

ومجلة العربي بدأت منذ عددها الأول بوضع صورة امرأة عربية على الغلاف، وكان هذا منحى جميلاً عزز دور المرأة العربية المستقبلية

في نهضة الأمة. ولكن للأسف بعد سنوات عديدة ونتيجة للمد الفكري الأصولي أزيلت صورة المرأة لتظهر صور أخرى!.

قد يتساءل الكثيرون.. لماذا نجحت مجلة العربي بينما أخفقت المجلات العربية الأخرى؟ أنا شخصياً أرجع ذلك إلى أن مشروع مجلة العربي التتويري ابتعد عن عاملين رئيسيين هما مسيبان للتصادم، الأول هو الدين أو الفكر الديني وذلك لاختلاف رؤى المسلمين في كثير من القضايا، والعامل الآخر هو ابتعاد هذا المشروع عن السياسة، وخاصة السياسة المعاصرة وحتى أحداث التاريخ التي غالباً لا تتسم المصادقية أو هناك اختلاف على الرؤى.

لهذا فإن إقصاء العاملين المذكورين فتح الأبواب أمام مجلة العربي، ففتحت لها منافذ الحدود عبر مساحات البلاد العربية ولا أعتقد أن هناك عدداً واحداً منع من الدخول بل كانت الأعداد دائماً تحظى بالإشادة بها في كل قطر أو مدينة أو قرية عربية تدخلها المجلة،

وكان الآلاف ينتظرون صدورها. وأنا شخصياً عندما أكون خارج الكويت وألتقي أحد المثقفين سرعان ما تصلني الإشادة بالكويت وبالعربي حيث اقترن الاسمان معاً.

إن استمرار هذا المشروع الثقافي حتمي لأن دعم الثقافة هام كدعم وسائل الحياة الأخرى إلا أننا يجب أن نعي بأن المجلة بعد احتقالها باليوبيل الفضي ورغم استمرار تألقها إلا أننا يجب أن ندرك بأنه لا يجب أن تكون العربي كالبحيرة الراكدة حيث أصبحنا نرى تكراراً لأسماء من المبدعين وكتاب، وإقصاء آخرين من بقاع الوطن العربي الأخرى، ونرى ضرورة ترسيخ مبدأ عدم احتكار بعض الأسماء للمساحات الورقية مما يفقد القارئ متعة الاطلاع على رؤية وإبداعات جديدة.

ما نعيه أن المراجعة هامة وضرورية في هذا الشأن، وأن العربي ليست بحاجة لترسيخ أقدامها إنما تحتاج إلى تجديد الإضاءات وتحقيق قفزة نحو تواصل جديد مع القارئ الذي بمقدوره الآن اختراق عوالم الشبكات العنكبوتية للوصول لأحدث معلومة في أقصر فترة ممكنة.

دراسات

آلية المجاز

في توليد المصطلحات النقدية المعاصرة

(قراءة في نماذج اصطلاحية مجازية)

بقلم: د. يوسف وغليسي

(الجزائر)

يحتاج التوليد الاصطلاحي العربي- بوصفه شكلاً من أشكال التنمية اللغوية- إلى جملة من الوسائل والأليات الإنتاجية التي يتيحها فقه اللغة العربية كالمجاز والاشتقاق والإحياء والتعريب والنحت،....
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يكاد (المجاز) ينفرد-ضمنها- بكونه مظهراً من مظاهر تعبير اللغة عن شكل من أشكال الاكتفاء المعجمي الذاتي الذي يجعلها تستغني بهذه الآلية المحلية عن آليات أخرى دخيلة نسبياً كالتعريب والنحت.

فإلى أي حد نجح الخطاب النقدي العربي المعاصر في استثمار هذه الآلية الاصطلاحية؟ ذلكم ما تحاول هذه الدراسة المقتضية أن تتبينه من خلال مراجعة عابرة لنماذج اصطلاحية مجازية مختارة من القاموس النقدي العربي الجديد.

المجاز هو استعمال اللفظ في غير ما وُضِعَ له أصلاً، أي نقله من دلالته المعجمية (الأصلية أو الوضعية أو الحقيقية) إلى دلالة علمية (مجازية أو اصطلاحية) جديدة على أن تكون هناك مناسبة بين الدالّتين.

يصبح المجاز وسيلة مهمة
تستعين بها اللغة كي تطور
نفسها بنفسها، مكثفة في ذلك
بوحدها المعجمية (الثابتة
دوالها، المتغيرة مدلولاتها) التي
تغزو من السعة الدلالية بحيث
تستوعب دلالات جديدة لا تربطها
بالدلالات الأصلية سوى وشائج
المناسبة والمنشأ.

رواسب الدرس البلاغي الذي يسمى المجاز
استعارة في حال قيام العلاقة بين المعنى
الوضعي والمعنى المجازي على المشابهة.

فيما ألفينا الدكتور وجيهة السطل
تطلق على المجاز مصطلحا آخر هو
(التطوير الدلالي) (٤)، وقد كان
في وسعها أن تستغني عنه لأنه أندر
تداولاً وأهون قوة اصطلاحية، بل إنه
-في نظرنا- ليس إلا تعريفاً للمجاز
وتحديداً لوظيفته، لا تسمية له!...

مثلاً ينبغي التحذير من أن التمازي
في الركون إلى (المجاز) قصد الصياغة
الاصطلاحية، دون تروٍّ واحتياط، قد يوقع
في "الاشتراك اللفظي" الذي هو مدعاة
للالتباس والخلط؛ حين تتعدد مدلولات
المصطلح الواحد وتختلف بين قديمها
وحديثها، لاسيما حين تتراكم الدلالات
المجازية (الاصطلاحية) على الدلالة
اللغوية الأولى في الكلمة الواحدة....

وهكذا تتحول الكلمة من الحقيقة
إلى المجاز، وبما أن اطراد التعبير
المجازي غالباً ما يحوله إلى حقيقة
(وفقاً لقاعدة ابن جني: "المجاز إذا كثّر
لحق بالحقيقة" (١)، فإن الكلمة - إذ
تستقر على هذا المعنى المجازي - كأنما
تكتسب معنى حقيقياً جديداً، وتتحوّل
من "كلمة" إلى "مصطلح".

ويصبح المجاز وسيلة مهمة تستعين
بها اللغة كي تطور نفسها بنفسها،
مكثفة في ذلك - بوحدها المعجمية
(الثابتة دوالها، المتغيرة مدلولاتها)
التي تغزو من السعة الدلالية بحيث
تستوعب دلالات جديدة لا تربطها
بالدلالات الأصلية سوى وشائج المناسبة
والمشابهة...، ويغزو "شأن المجاز من
اللغة كشأن الدم الحيوي في الكائن" (٢)؛
يجدها وينفخ فيها من روحه، فيبعث
فيها الحياة من جديد، ويزيدها حركةً
ونشاطاً دائمين قائمين على سلسلة من
التحوّلات الدلالية، حيث "تتعامل المجاز
مع التواتر فينتج النقل، ويقترب النقل
مع اللفظ الفني فيوضع المصطلح،
عندئذ يكون المجاز سبيل الرصيد اللغوي
العام إلى الرصيد الخاص المعرفي الذي
هو رصيد المصطلحات العلمية" (٣).

بقي أن نشير إلى أن هذا (المجاز)
قد يعبر عنه آخرون بتسمية أقل شهرةً
في مجال الآليات الاصطلاحية، هي
(الاستعارة)، ولا ضير في ذلك لأنه من

(١) الخصائص، ج٢، تح. محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، دت، ص ٤٤٧.

(٢) عيد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، المقدمة، الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا ١٩٨٤، ص ٤٥.

(٣) نفسه، ص ٤٤.

(٤) د. وجيهة السطل: جسم الإنسان في معاجم المعاني - دراسة تحليلية لغوية، ط١، دار الفصيل

الثقافية، الرياض، ١٩٩٨، ص ٢٢٢.

وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه“ (٧).

٢- ومثل ذلك أيضاً ينسحب على المصطلح المجازي (ظل المعنى)، أو (ظلال المعاني)، الذي انتخبه الكثير (محمد عصفور، علي القاسمي، محمد عناني، عبدالقادر الفاسي،...) لمقابلة المفهوم اللساني والنقدي لمصطلح (Connotation) (٨).

والحقيقة أن ”الظلّ: ضوء شعاع الشمس إذا استترت عنك بحاجز“ (٩). ومنه يجوز أن يكون (ظل المعنى) هو ذلك المعنى الإيحائي الضمني ”المستتر“ وراء ”حواجز“ اللغة الكثيفة، المحجوز خلفها، المتموقع في غموض الظلال، بمنأى عن أشعة الشمس. وهو موقع متعارض مع المعنى الأولي. (الحقيقي، التقريري، التعيني، الصريح،...)؛ فهذا (denotation) ظاهر واضح وضوح الشمس، وذاك مستتر في ظلال اللغة الفنية الوارفة.

٣- حين الإشارة إلى علاقات النصوص بعضها ببعض، يتمظهر مصطلح (Intertextualite) في الخطاب النقدي العربي الجديد بمظاهر تعبيرية شتى (التناسخ، تداخل النصوص، تفاعل النصوص، البيّنسية،...)، لكن محمد بنيس (بعقل الناقد المتمرس وروح الشاعر المفتون

وهكذا فقد تلجأ اللغة- في مواجهتها للمفاهيم الاصطلاحية الوافدة- إلى المادة المعجمية الموجودة سلفاً، فتشتق منها شكلاً لغوياً لا ضير أن يكون جديداً وطارئاً. وقد تلجأ إلى إفراغ المادة اللغوية من محتواها (الحقيقي)، لتملأها بدلالة (مجازية) جديدة، موازية للدلالة الأولى، ومناسبة لها.

وفي كلتا الحالتين، فإن اللغة تستنفر طاقاتها الداخلية، وتحرك آلياتها المستكنة، وتطور ذاتها بذاتها، في إطار من التوليد اللفظي أو المعنوي، يسميه المسدي (التوليد المباشر) (٥).

١- ضمن هذا المسعى اللغوي التوليدي (المعنوي) المحلي، رأينا- في مقام علمي سابق (٦)- كيف أن بعض النقاد العرب المعاصرين (مرتاض، البازعي، الرويلي،...) قد عمدوا، وهم يواجهون مصطلح (Deconstruction)، إلى مادة (قوض) في المعجم اللغوي، فأفروا (التقويض) من دلالاته المعمارية الحقيقية، (نقض البناء من غير هدم)، وسحبوه- مجازاً- على النص الأدبي الذي تمثلوه ”بناء“ لغوياً، يقوم المنهج المبتغى لدراسته بتفكيكه وتقويض أركانه لاستشكاف خفاياه وشروخه العميقة اللامتناهية، دون القصد إلى هدمه، عن قناعة بأن ”مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في

(٥) المسدي: المصطلح للنقدي، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٤، ص ١١٢.

(٦) ينظر كتابنا: محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة قسنطينة، ٢٠٠٥، ص ٩٧-٩٨.

(٧) البازعي، الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ط ٢، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٥٢.

(٨) يراجع هذا المفهوم وترجماته العربية المتضاربة (التي لا تقل عن ٢٥ ترجمة!) في أطروحتنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دكتوراه دولة مخطوطة، جامعة وهران، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص ٢٤١-٢٤٥.

(٩) المعجم الوسيط، ط ٢، مجمع اللغة العربية، القاهرة، د، ص ٦٠٥ (ظل).

يلجأ آخرون إلى اصطلاح عبارة اصطلاحية مجازية أخرى، هي (عتبات النص) التي وضعوها في غير ما وضعت له أصلاً؛ حيث "العتبة: خنثبة الباب التي يوطأ عليها. والخنثبة العليا. وكل مرفقة..."

٤- في الفضاء النقدي ذاته، وفي طقوس مماثلة، يبتدع الناقد الشاعر التونسي الطاهر الهمامي مصطلحه المجازي الأنيق (النصوص اللواقح)، في تناوله لحضور النص المشرقي الغائب ضمن نصوص الشاعر الأندلسي ابن الخطيب الذي يعتمد استحضار "نصوص بعينها حتى لكانها نصوص لواقح لا يستوي النص المغربي إلا بحلولها فيه" (١٢).

وهكذا فقد عمد الهمامي إلى المادة المعجمية (لفح) ليمتص رحيقها الدلالي، ثم يسكب مادة اصطلاحية رائقة، عبر تحولاتها المجازية.

وبالعودة إلى الدلالات الأولى في (المعجم الوسيط) (١٣)، نكتب هذه المادة الدلالية الخام: ألقحت الشجرة: أنبتت الفروع، ألقح الفحل الناقة: أحبلها، ألقحت الريح السحابة: خالطتها ببرودتها فأمرت، لقت الحرب:

بلغه المجاز)- ومع التزامه بالدفاع عن تسمية "التداخل النصي" - يختار (هجرة النص) عنواناً للفعل التناسي بما هو هجرة لغوية من نص إلى آخر. وهو اختيار عميق ينم عن مدارس طويلة للمفهوم، ويحث حضري في الجذر اللغوي (هجر) وما يتيح من إمكانيات دلالية، حيث للهجرة أساس لغوي متين في (لسان العرب) (١٠)، يتعلق بالكائن الحي، وبالزمان والمكان؛ إذ هي خروج من أرض إلى أرض، وانتقال من حال إلى حال، وفيها إشارة زمنية واضحة (تتجلى في الهاجرة التي تدل على وقت اشتداد حرارة منتصف النهار)، كما تنسحب دلالات هذه المادة اللغوية على الإنسان والحيوان والنبات جميعاً (حيث المهجر والهاجر: الجيد الجميل من كل شيء)....

كل هذه الدلالات كان بنيس على وعي لغوي ومعرفي كبير بها، حين دراسته لـ (صلاح عبد الصبور في المغرب- مقارنة أولية لهجرة النص) (١١): حيث يتحول شعر صلاح عبد الصبور إلى "نص مهاجر"، بما هو نص جميل جيد، ينتقل في وضوح الهاجرة الشعرية التفاعلية، من أرض شعرية (الشعر المصري) إلى أخرى (الشعر المغربي)، ويغدو الشعر المغربي "نصاً مهاجراً إليه".

(١٠) لسان العرب: دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ٢٠٦/٠٦ (هجر).

(١١) محمد بنيس: حداة السؤال، دار التنوير- المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١١٢.

(١٢) الطاهر الهمامي: النصوص اللواقح في شعر ابن الخطيب، الحياة الثقافية، تونس، العدد ١٥٢، السنة ٢٩، مارس ٢٠٠٤، ص ٨٥.

هاجت بعد سكون، الملقح من الرجال:
خلاف العقيم،...

والأهم من كل ذلك أن هذه
(النصوص اللواقح) لا بد أن تحيلنا
على (الرياح اللواقح) الواردة في لغة
القرآن الكريم: (وأرسلنا الرياح لواقح
فأنزلنا من السماء ماء فأسقيناكموه
وما أنتم له بخازنين) (الحجر: ٢٢)؛
إنها الرياح التي تُلْقَحُ السحاب فيمتلئ
ماءً، نُسْقَاهُ ونحيا به، غير أن خزانته
ليست بأيدينا، وما نحن بقادرين على
منعه.

إن هذا السياق الذي يفيض حيوية،
ويترجم منطق الحياة الدنيا، يتناسب
تماماً مع المفهوم النقدي الغربي الذي
يجعل من التناص قَدراً لكل نص؛ لا
مهرب منه ولا مانع له، أو الفكرة التي
تجعل من التناص للنص الإبداعي
أكسجيناً؛ لا يعني انعدامه إلا الاختناق
المحتوم،...

وإن اللّح والإلقاح وكذلك التلقح
(الذي يشيع في اللغة الطبية بمعنى
التطعيم ضد داء معين)، كلها فعل
صحي حيوي تجديدي، غيابه لا يعني
إلا بداية الموت، تماماً كمصير النص
الذي ينكفئ على ذاته وينغلق ولا ينفتح
على النصوص الأخرى، الماضية أو
المعاصرة،...

ومنه يحقّ لهذا (النص اللاقح) أو
الملقح أن يكون، خلافاً للنص العقيم،

نصاً حياً مولداً متجدداً، يحقق إنتاجية
النص وحيوية التلاقح النصوصي
والتوالد الإبداعي وما شاكلها من
القضايا التي تلهج بها الدراسات
النقدية الجديدة.

٥- يقدم الدرس السيميائي المعاصر
مصطلح (PARATEXTE) بمفهوم
يخصّ "مجموعة العلامات (العنوان،
العنوان الفرعي، العناوين الداخلية،
الإهداءات، المقدمات، الهوامش،...)
ذات الوظيفة التداولية، التي ترافق
النص بمعناه الحصري،..(١٤)".

وبين كل الخيارات التي تتيحها
الترجمات العربية المتوفرة (النص
الموازي، النص المصاحب، المناص،
النظير النصي، عتبات النص، ملحقات
النص، شبه النص، النص المشابه،
المباين النصية،...)، يختار محمد
عناني ابتداء ترجمة جديدة، تتحكم
فيها آليات اللغة المجازية إلى حد بعيد،
هي "أهداب النص" التي لا يكتفي
بها، بل يفتح قوسين ليضيف (مقدماته
وحواشيه وهوامشه وذبوله)، ثم يقدم
شرحاً لهذا الاختيار الاصطلاحي؛
يوشك أن يتحول إلى تسويق لهذا
التعبير المجازي: "هذا مصطلح من
وضع جينيت في كتابه (Seuils ١٩٨٧)
أي الأعتاب أو المداخل أو الحدود.
ويبدو أن هذا المصطلح مبني على
نموذج Paralanguage، فالمظاهر
شبه اللغوية هي المظاهر المصاحبة

(١٣) المعجم الوسيط: ٨٧٠ (لقح).

Nouveau Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langage, (١٤)

seuil, ١٩٩٥, p.٢١٠.

لئلا يفسد المنطوقة مثل الشهقات والزفرات ونبرات الصوت وتعبيرات الوجه وحركات اليدين والجسم وما إليها(١٥).

وحين نلتبس هذه "الأهداب" في (المعجم الوسيط) (١٦)، نجد:

أهداب العين (شعر أشفار العين)، وأهداب الثوب (طرفه الذي لم يُنسج)، وأهداب الشجر (أغصانه)، وأهداب النبات (الزغب يقوم مقام الورق)،....

أي أنّ محمد عناني انزاح بالأهداب عن دلالاتها (الحقيقة) الأولى، في عالم الكائنات والأشياء، إلى دلالات مجازية في عالم اللغة (والنص تحديداً)، حيث يغدو النص كائنًا لغويًا جميلًا، ذا عناصر فرعية تتراءى للرّائي غير جوهريّة في تشكيله الجمالي، لكن التحديق إلى هذا الكائن يدلنا على أن الشكل الجمالي المائل أمامنا لا يستوي تشكيله بهمّز عن هذه العناصر الثقافية، أو التوابع الملحقة به (Accessoires) التي تؤثّر، والتي تساعدنا في فهمه وتفسيره، فمن المفيد إذن أن نتوقف عندها في طريقنا إليه، وأن نستحضرها، بعد بلوغنا إياه وأثناء تدبره...

٦- للتعبير عن المفهوم نفسه، يلجأ آخرون إلى اصطلاح عبارة اصطلاحية مجازية أخرى، هي (عتبات النص) التي وضعوها في غير ما وُضعت له أصلاً؛ حيث "العتبة: خشبة الباب التي يُوطأ

عليها، والخشبة العُلّيا، وكل مرقاة..."، ثم أصبحت، في هذا السياق المجازي- توجي بتمثل النص بيتاً (بناءً) بأبوابه وأبهاؤه (جمع بهو) التي ندلف عبرها من الخارج إلى الداخل..

ومنه يصح أن يغدو النص الموازي (Paratexte) "عتبة تحيط بالنص، عبرها نفتتح أغوار النص، وفضاءه الرمزي والدلالي، ويُقصد بهذه العتبات المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروف، وهو أيضاً البهو (Vestibule) - بتعبير Louis Bourges- الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والتخيّل داخل فضاء تكون إضاءاته خافتة.. (١٧).

وقد ارتقت (العتبة) من استعمال اصطلاح جزئي داخل تضاعيف الخطاب النقدي إلى عنوان يعتلي كتاباً نقدياً محضاً لهذه القضية، كما فعل الباحث الغربي (عبد الرزاق بلال) في كتابه (مدخل إلى عتبات النص) الذي وقّعه على البحث في مقدمات الكتب النقدية العربية القديمة. وتستمد هذه النصوص الموازية أحقيتها بالدراسة من "كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباتها؛ لأنها تقوم- من بين

(١٥) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦، ص ٦٩.

(١٦) المعجم الوسيط: ١٠١٧ (هدب)

(١٧) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونه، مجلة (عالم الفكر)، الكويت، م ٢٥ ع ٠٣، مارس ١٩٩٧، ص ١٠٢.

والثاني متعلقاً بالجبر (algebra) (١٩)، مثلما جعلت من الأول "القاعدة التحتية" (la base sous-jacente) للغة (langage) التي سنشير إليها بمصطلح (phenol-texte) .. (٢٠).

وهكذا يعرف المعجم السيميائي مصطلح (phenol-texte) بأنه "نص تام : Texte acheve" (٢١)، مثلما يعرف مصطلح (Geno-texte) بأنه "تولد (أو نشأة) النص : (Engendrement du texte) (٢٢).

وقد تضاربت ترجمات (الجيلو) و(الفينو) النصيين في العربية إلى مثل هذه الحدود (٢٣):

- "النص المكوّن، والنص الظاهر" لدى سعيد يقطين.

- "النص المولّد، والنص الظاهر" لدى أنور المرتجي.

- "النص التام، والغير التام (كذا)" تارة، و"ظاهرة النص، وتوليد النص" تارة أخرى، لدى سعيد علوش.

- بنية النص العميقة، ونص منجز" لدى بسام بركة، وتابعه (١) مبارك مبارك.

- "ولادة نص، واكتمال نص" لدى التهامي الهاشمي.

- "بنية النشوء، وبنية الأداء" لدى عبد السلام المسدي.

- "النص النوعي، والنص الظاهر،

ما تقوم به- بدور الوشائية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات" (١٨).

٧- إن مجرد استعارة مصطلح من حقل معرفي ما ونقله إلى حقل معرفي آخر (بينهما برزخ من المنطقتين والوسائل والأهداف) هو فعل مجازي، بوصفه تخطياً وتعدياً وجوازاً من موضع إلى موضع، فهو- إن صح التعبير- مجاز مضاعف؛ بما هو انتقال بالكلمة من أصل الوضع اللغوي الحقيقي إلى وضع مجازي أول في قاموس مصطلحات علم معين، ثم انتقال من هذا الوضع المجازي إلى وضع مجازي ثان في مصطلحية علم آخر.

مثلما حدث بالنسبة إلى المصطلح السيميائي (isotopie) الذي اقتبسه غريغاس من علوم الفيزياء والكيمياء، وكذلك مصطلح (ismorphisme) القريب منه، المقتبس من علوم الكيمياء والرياضيات والمعادن،...

وينطبق ذلك تماماً على صنع جوليا كريستيفا حين اقتبست مصطلحها النصيين الشهيرين (Geno-texte) و(phenol-texte) من الرياضيات الروسية، وجعلت أولهما متعلقاً بالهندسة الطوبولوجية (Topologie)،

(١٨) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، ٢٠٠٠، ص ٢٣-٢٤.

(١٩) Julia Kristeva: la revolution du langage poetique, seuil (١٩٧٤)، p. ٨٤. Ibidem (٢٠).

(٢١) Lexique semiotique, P UF, paris ١٩٧٩، p. ١١٣.

(٢٢) Ibid. p. ٦٨.

(٢٣) تراجع كل هذه الترجمات موثقة في أطروحتنا المذكورة سابقاً، ص ٣٩٦-٣٩٧.

ذلك أن (الخلق في كلام العرب: ابتداء الشيء على مثال لم يسبق إليه): وهي دلالة إبداعية لا بد منها في لغة النص الجميل، وأن (الخلقة: الفطرة): بما يجعل "خلقة النص" هي الفطرة البنيوية المستوية التي فطر النص عليها، وهذا يتوازى مع تمام دلالة الـ (Pheno-texte).

أما "التخلق" في الاستعمال اللغوي، وعلى الرغم من قلبه الصرفي الملائم لدلالات التدرج والتكلف في نشوء النص، فإنه لا يستجيب لدلالات المفهوم النقدي، بل من الممكن أن يكون نقياً له!

فالتخلق يعني ادعاء خلق لم يكن مخلوقاً في فطرة مستعمله، و"المضغة المخلقة" الواردة في الذكر الحكيم (سورة الحج: ٥٥) تشير إلى تمام الخلق كما تقول كتب التفاسير، ويؤكد (لسان العرب): "مضغة مخلقة أي تامة الخلق"، وهذا التمام يجعل التخلق أحق بالـ (فينو- نص)، وأبعد ما يكون عن الـ (جينو- نص)، حتى إن (الفينو) قد تُرجم بالنص التام، كما رأينا، وأن تعريفه الفرنسي الذي أورده سابقاً قد حده بكلمة واضحة تدل على التمام هي (Acheve).

وعليه قد نسمح لأنفسنا باقتراح ترجمة أخرى (لا تخرج عن السياق المجازي، ولا تتجاهل تناغم المصطلحين لغوياً)، هي:

لدى لطيف زيتوني.
- "النص الجيني" والنص الصوتي"
لدى محمد عناني.
- "النص في طور الاكتمال، والنص التام" لدى أحمد يوسف.
- "تخلق النص، وخلق النص" لدى محمد خير البقاعي.
- "الجينو نص، الفينو نص" لدى رشيد بن مالك.

وسط هذا السيل الاصطلاحي الجارف، استوقفنا المصطلح ما قبل الأخير (تخلق النص وخلقته) من حيث حرصه "على الناحية الجمالية في صياغة المصطلح وعلى أمر آخر هو التناغم مع المصطلح الموازي" (٢٤). كما يقول البقاعي نفسه.

والطريف في هذه الصياغة الاصطلاحية المجازية هو تساوقها مع التربة النقدية الجديدة (كما يمثلها بارت في "لذة النص" مثلاً) التي تسعى إلى تجسيد النص وجسمته (إن صح التعبير)، والحديث عنه بصورة كائن حي ذي خصوصية جمالية من ناحية جسمانية- جسدانية- (Corporalite).

تتيح لنا مادة (خلق) في (لسان العرب) (٢٥) ملاحظة ما يؤكد صنيع البقاعي من ناحية، وينفيه من ناحية أخرى!

(٢٤) مجلة الدراسات اللغوية، السعودية، عدد ٥١، أبريل يونيو ١٩٩٩، ص ٢٢٩.

(٢٥) لسان العرب: ٢٠٢/٣٠٤ (خلق).

١- النص الكائن (Pheno-texte)؛
والكائن- في العربية- هو الحادث، كما
أن الكون هو الحدوث، بل إن (المعجم
الوسيط) (٢٦) يدلنا صراحة على أن
الحدوث دفعة واحدة هو "كون"، أما
الحدوث المتدرج فهو "حركة".

٢- النص المتكون (Geno-texte)،
أو حتى (مكوّن النص والنص المكوّن) مع
أفضلية للنص المتكوّن لأن (التكوّن)-
لغة- هو التحرك (تقول العرب لمن
تشنؤه: لا كان ولا تكوّن؛ أي لا خلق،
ولا تحرك أي مات)؛ وعلى أساس
هذه المقولة اخترنا (الكائن) (والمكوّن)
بمصدريهما (الْكَيْنونة والتكوّن)، ثم
إن صيغة التفعّل (التكون) من دأبها
أن تدل على الحدوث التدريجي للفعل
(كما تجرّع الماء وترشّف القهوة...)
وهذا مناسب للنشوء النصي أو البنية
التحتية لنص في طور التكوين...

٨- هذا، وقد يلجأ الناقد العربي
الجديد إلى توليد مصطلح من صلب
النص الإبداعية المدروسة، واستنباته
من صميم الأرضية الأدبية التي يشغل
عليها، فيتخذ منه عنواناً لتلك الظاهرة،
كما المدروسة، واستنباته من صميم
الأرضية الأدبية التي يشغل عليها،
فيتخذ منه عنواناً لتلك الظاهرة، كما
حدث مع الدكتور أحمد يوسف الذي
مارس النقد فعلاً بروح مبدعة بالقوة،
في كتابه (يتم النصّ- الجينيولوجيا
الضائعة)، حيث وُلِدَ (النص اليتيم)،

وكفَلَهُ ورعاه بهذه الدراسة الباحثة في
حفريات القصيدة الجزائرية الموقوفة
على جيل اليتيم، الجيل المنكفئ على
ذاته، اليتيم في السلالة الشعرية
الجزائرية، المقطوع الصلة بما قبله،...

وربما لا يستوي المفهوم جيداً في
ذهن المتلقي، دون ردّ (اليتيم) إلى دلالاته
الوضعية الأولى؛ حيث "اليتيم: الانفراد
(...)، واليتيم: الفرد. واليتيم واليتيم:
فقدان الأب. وقال ابن السكيت: اليتيم
في الناس من قبل الأب، وفي البهائم
من قبل الأم (...). اليتيم الذي مات
أبوه فهو يتيم حتى يبلغ فإذا بلغ زال
عنه اليتيم..." (٢٧).

يتقاطع كل ذلك مع الجيل المقصود
باليتيم، جيل ما بعد السبعينيات، جيل
شاب حق عليه اليتيم لأنه جيل يشعر
بالهوية الضائعة، يحمل فوق نصوصه
نعش الأبوّة المفقودة والهوية الغائبة
وسمات الحاضر الممزق والمستقبل
المنجهول، وهو لا يزال في ريعان عطائه،
دون مرحلة البلوغ الفني؛ ولذلك لم يزل
عنه اليتيم.

هو جيل منفرد الانتماء،
متفرد الخصوصيات، يكتب نصاً
شعرياً مختلفاً لأنه لم يجد جينيولوجية
يتكئ عليها.

إن (يتم النص) إسداع
اصطلاحي مشبع بلغة مجازية أسرة،
تستوحي اليتيم بوصفه سمة إبداعية

(٢٦) المعجم الوسيط: ٨٤١ (كان).

(٢٧) لسان العرب: ٥٠٩/٠٦ (يتيم).

أبوة متسلطة، ولا أي مرجعية تحدّ من
جموح مغامرته الإبداعية“ (٢٨).

هذه نماذج متفرقة من
المواضع التي استثمرت فيها اللغة
النقدية الجديدة ”المجاز“ آلية
اصطلاحية فعالة، نختتمها بسؤال:
ألا يمكن للتمادي في هذا الاستثمار
أن يؤدي إلى استنفاد اللغة لطاقتها
الذاتية في مجال علمي يختلف عن
المجال الإبداعي قطعاً؟..!

في أي تجربة تقاوم هيمنة السلالة
العائلية، وتمارس عقوقاً فنياً ضد
السلطة الأبوية الرمزية، وترجم كل
ذلك في نص شعري مختلف: من سماته
”عدم وجود هوية شعرية تقيد اتلافه،
وتحدّد انتماءه، وتأسر لغته بردها إلى
أنساب شعرية معينة، فجينيولوجية
هذا النص الشعري ضائعة المعالم،
مجهولة الجذور، يساورها الإحساس
الحاد باليتم الذي يدفعها إلى بناء
كونها الشعري الذي لا تشرف عليه أية



(٢٨) أحمد يوسف: يتم النص، مشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢، ٩٧.



محمد أحمد المشاري* حمل الكويت قصيدة في حله وترحاله

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

في الثالث والعشرين من يونيو عام ٢٠٠٠م، لبى الشاعر محمد أحمد المشاري نداء ربه، بعد حياة حافلة بالعطاء السياسي والأدبي والاقتصادي. فلقد جمع المرحوم المشاري-كما يقول الدكتور عبد الله يوسف الغنيم- الخبرات الاقتصادية، ثم ترقى في العمل الدبلوماسي، حتى صار سفيراً للكويت في "نيروبي" وهناك كتب أجمل قصائده في وصف الطبيعة، هذا بالإضافة إلى الكثير من شعر الحنين إلى الأهل والوطن، حيث لم ينس الشاعر، في أي وقت من الأوقات، أنه شاعر يحمل هموم بلده وأمتة أينما سار وحل، وهكذا كانت له قصائد عصماء



(*) المرجع: ديوان الشاعر محمد أحمد مشاري مراجعة الدكتور خليفة الوقيان، مركز البحوث والدراسات الكويتية- الكويت ٢٠٠٧م

صارا في ديار الحق سبحانه وتعالى
يرحمهما الله، يقول الأنصاري:

كان محمد أحمد المشاري قبل
سفري إلى لندن يزورني في الديوانية،
وهو بكامل صحته، ولم يشك من أي
ألم، وتطارحنا الشعر، وقرأت عليه ما
عندي، وقرأ عليّ ما عنده من جديد،
وكانت بيننا مساجلات شعرية عن
موضوعات شتى، وتحدثنا عن ديوانه
الذي أعدّه للطبع، ووعدني بعد عودتي
من لندن أن يحضره لي لأكتب تقديمها
له، ولم يدر بخاطري أن هذا اللقاء معه
في الديوانية سيكون آخر لقاء بيننا.

ويتابع الأديب الأنصاري ذكرياته
مع صديقه المشاري، قائلاً: سافرت إلى
لندن، وسافر هو إلى الإمارات، ودار في
خاطري شريط الذكريات يوم كنا في
”بيت الكويت“ في القاهرة، نتطرح
الشعر ونساجل به، وأتذكر يوم قدمت
استقائتي من بيت الكويت احتجاجاً
على المضايقات التي نالتني وقتها
من المسؤولين في إدارة المعارف، حيث
عدت إلى الكويت، وإذا بهم هناك من
رجال الكويت وأشرفها يعيدونني مرة
أخرى إلى بيت الكويت في القاهرة،
ويستقبلونني في المطار بسيارة
”أتوبيس“ كبيرة ومعهم حشد كبير من
الطلاب.

لقد تلقى الأديب الأنصاري نبأ
موت صديقه، وهو في لندن بعيداً عن
أرض الوطن، فكانت الصدمة شديدة،
وكان وقعها أليماً في القلب والنفس،
وها هو يدور في حقيقه ”الهايد بارك“
ينظم أبياتاً في رثاء صديقه الشاعر
المشاري، ويشبهه بالبلبل الذي طار

في حب الكويت، وحاضرها وماضيها
يطلقها في أعيادها الوطنية وفي
مناسبات أخرى، كما كان شعره مرآة
صادقة لضمائر الكويتيين جميعاً أيام
محنة الاحتلال العراقي عام ١٩٩٠م.

ولقد تنوعت إبداعات الشاعر
المشاري؛ فكان منها الشعر التمثيلي
الذي كاد يندثر، ومنها الشعر المترجم،
والقصائد التي تعكس نظرته للدين
والحياة والناس، بالإضافة إلى الشعر
السياسي الذي يعالج قضايا بلده وأمتة
العربية كاشفاً عن واقعهما.

والذي يميز الشاعر المشاري، كما
يرى د. الغنيم، ما قام به من ترجمة
قصائد لشعراء إنجليز كبار من أمثال:
وليام هنري ديفس، وتوماس ناس،
ولورد تيسون... وصياغة تلك الترجمات
في قوالب أدبية عربية أصيلة.

كما كان شعره يعطي صورة جليلة
عن مدى ثقافته ووعيه وقدرته الأدبية،
هذا كله بالإضافة إلى منشوراته الأدبية
الكثيرة في الصحف والمجلات الأدبية،
كما كان -يرحمه الله- عضواً في
رابطة الأدباء، ورئيساً لتحرير مجلة
البيان.

ويحدثنا الأديب المرحوم عبد الله
زكريا الأنصاري كيف تلقى خبر وفاة
صديقه الحميم الشاعر المشاري،
وكان الأنصاري في رحلة إلى ”لندن“
للاستجمام والعلاج، وكان قد تلقى
مكالمة من زميله وأخيه ”جاسم
القطامي“ يعلمه فيها بوفاة الشاعر
المشاري.

يقول الأديب الأنصاري عن صديقه
الشاعر المشاري، والشاعران الآن

بعيداً عن سدرتنا الشعرية في الحياة،
منطلقاً في الفضاء إلى سدرة الشعر
العالية في السماء يقول الأنصاري:

قد طار من بيان البلابل بلبلأ

غنى الحياة بشعره وترنما
ومضى يصفق في السماء جناحه

متعالياً متسامياً متبسماً
هو شاعر مل الحياة فلم يجد

غير الحياة الحق أطيّب منعماً
والموت حق النفوس يروّدها

نحو الحياة تعزّزاً وتكرّما
يا سدرة الشعر المنعم في العلا

فلأنت مأوى الشعر بل أنت السما
قد طار نحوك شاعر تزهو به

دنيا القصائد مُشّداً متكلماً
فلطالما هز النفوس بشعره

ولطالما عنى وهز الأنجما

ثم يختتم حديثه الأخوي بقوله:

محمد أحمد المشاري شاعر رقيق
المشاعر، ومرهف الإحساس، يمتلئ
وجدانه بالشعر، شعره مليء بالصور
والأخيلة، وصادر عن صدق ومعاناة،
وهو شاعر يتحاور مع الشعر في كل
مناسبة، ويأتي بالبديع من القول،
والمنعم من الشعر، والمرتل من النظم،
وكنا نطلق عليه في بيت الكويت
”شاعر الشباب“، والبلبل المغرّد المغني،
وهو يغني بالشعر غناءً جميلاً، يغني
طوراً بين الحزن والفرح، ويخلق أحياناً
بشعره في عالم آخر يصف الجمال

والحلم ويتخيل الخيال، ويرسم بشعره
لوحات من الحياة وواقعها، يرسم
قصائد ولا يمل الرسم، وكلما أطلت
عليه صورة رسمها بشعره، وخلدها
بقصيدة من قصائده.

ولقد برع الشاعر محمد أحمد
المشاري في فنون الشعر كلها، وسوف
نختار من ديوانه الهام بعض القصائد
التي تدل على موهبته الشعرية وبوجه
وعشقه اللامحدود لوطنه الكويت.

لقد كانت فرحة الشاعر عظيمة
بولادة ”دستور“ الكويت، الذي أرسى
مبادئ العدل والحرية والديموقراطية.
يقول الشاعر في القصيدة الأولى من
الديوان، وهي بعنوان ”الدستور“:

لك يا بلاد قلوبنا أركان

يبقى هواك وتنطوي الأزمان

منا بلاء من ربوعك يفتدي
بالخاليات الشيب والشبان

وكل شبر منك في أرواحنا
شغف وكل نسيمة عرفان

هذا هو الدستور يبدو نورهُ
فيه لخالص وعينا البرهان

تأبى النفوس بأن تظل هزيلة
زمن الرخاء وتنعم الأبدان

وها هو يغرد بشعره في مناسبة هي
الأغلى على قلبه وروحه، إنها مناسبة
العيد الوطني، يقول الشاعر:

عيد الكويت به تزهو أمانينا

فسيحة الأفق تغذوها مساعينا

ووقفه فيه للذكرى وموعظة

ما بين مستقبل يُرجى وما ضينا

فيما مضى من صُروفٍ تُجتنى عِبْرٌ
عن المزالقِ والأهواءِ تحمينَا
وللغدِ الحرِّ ما شَتْنَا نَحْطُ لَنَا
درباً نسيرُ به غراً ميامينَا
جمعاً تشدُّ على حَبٍّ وفي ثقةٍ
يَدُ الأَميرِ جليلِ القدرِ أيدِينَا
وحين رحل الشيخ عبد الله السالم
الصباح عن دنيانا، إلى دار الخلود
والبقاء بكته الكويت، وشيعته بدموع
الحزن والوفاء، ووقف شاعرنا محمد
أحمد المشاري يرثيه ويعدد مناقبه
ومآثره العظيمة:

تهوُّنُ الرِّزايا عندَ هَذي الرِّزيةِ
وتصغرُ في أنظارنا كلُّ مَحِنَةٍ
لقد غابَ عبدُ اللهِ فانظرَ فما ترى
سوى كبدٍ حرٍّ ونَفْسٍ حَزِينَةٍ
طواهُ الثَّرَى عَنَّا وَلَمْ يَطُو ذِكْرَهُ
فمَثَوَاهُ أَلْفُ القُلُوبِ المَحِيَّةِ
فلَمْ أَرْ مِثْلَ اليَوْمِ، في كلِّ مُقَلَةٍ
دُمُوعٌ ومَرُّ الحزنِ في كلِّ مُهْجَةٍ
أَجَلُ قَدٍ بَكِينَا فيه حِلْماً وَرَحْمَةً
وَعِفَّةٌ نَفْسٍ في إِبَاءٍ وَحِكْمَةٍ
وكان لنا في عطفه خيرَ والدٍ
وكنَّا لَهُ في الوُدِّ خَيْرَ بَنوةٍ

وكذلك كان الحال يوم وفاة الشيخ
المغفور له صباح السالم الصباح، فنظم
قصيدة رثائية مطلعها:

بَكِينَا وهل تُجدي الدُمُوعُ السَّوَاجِمُ
غداة بَكِينَا والمَنُونُ المَدَاهِمُ
ولكنهُ قَرُطُ الجَوَى من جِوانِحِ
يجيشُ به حُبٌّ ويُملي التراحِمُ

أَميراً لَهُ في كلِّ قلبٍ مَكَانَةٌ
عزِيزَةٌ رَكَنُ شَأْنِهَا لا يُزَاحِمُ
والشاعر محمد أحمد المشاري
المشبع بالروح الوطنية وحب الكويت
وقادتها وأمرائها كان وفيّاً أيضاً
لأصدقائه وأساتذته ولاسيما الشعراء
منهم، فكان- من دافع الوفاء- ينظم
القصائد في رثائهم وبيان مآثرهم
ومناقبهم، فرثى في هذا الصدد
الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي،
والشاعر عبد الله سنان، والمرحوم علي
يوسف الرشيد، وحمد عبدالمحسن
المشاري والأديب المصري الكبير عباس
محمود العقاد.

يقول في رثاء صديقه الشاعر عبد
الله العتيبي:

إلى رحمةِ اللهِ يا شاعراً
تَفِيضُ لِفَقْدَانِهِ الأدمعُ
ويغشى النفسُ عميقُ الأسى
وتحنو على شجوها الأضلعُ
ولكنه فَقَدَ نجمَ القريضِ
إِذَا خَرَّ مِنْ أَفْقِهِ نَفْجُ

وفياً شدا لبلاد الوفاء
بِما يُسْتَطَابُ وما يمتعُ

فغنى بأشعاره المنشدون
وكم أطربونا وكم أبدعوا
ومثلما نجد الشاعر وفيّاً لأصدقائه
الراجلين، نجده أيضاً وفيّاً لأصدقائه
الأحياء- أمدَّ اللهُ في أعمارهم- وهذه
قصيدة مهداة إلى الشاعر الدكتور
خليفة الوقيان، وهي ردٌّ على قصيدته
”تعويذة في زمن الاحتضار“:

أيها المنشدُ في تعويذة

في زمانٍ وعهودٍ تُحتَضَرُ

أيها الشاعرُ صдах الجوى

أيها المرتاد أضناه السُفَرُ

حمل الدنيا على كاهله

وطوى الأفاق واجتاز العُصُرُ

وترأ ينساب فينا لحنه

آه ما أشجى وما أشقى الوثرُ

وهذه قصيدة أخرى كان قد أهداها

لصديقه الحميم والكبير الأديب عبد

الله زكريا الأنصاري، وهذا الشعر يعدُّ

من "شعر الإخوانيات" وهو مشهور

في أدبنا العربي منذ القديم وحتى

عصرنا الحديث.

يقول المشاري مخاطباً صديقه

الأنصاري:

يا مرسل الشعر الجميل لقد

أرسلته متفرقاً سهلاً

غنيته فيه المجد مُثَمِّلاً

ورثيته فيه الفضل والنبلا

وبكيت أخلاقاً لنا انطمست

كنا لها الخلان والأهلا

يا مرسل الشعر الجميل لقد

غنيته فيه الصعب والسُهلا

ومثلما أشرنا في المقدمة من أن

الشاعر المشاري كان سفيراً لبلده في

"نيروبي"، فكتب فيها أجمل القصائد

في وصف الطبيعة، وها هو الشاعر

يحدثنا عن فصل الربيع، ويخلع عليه

لقب "ملك الفصول":

تَعْدُبُ أنفاسُ الربى حولنا

وتلثمُ الأزهارُ أقدامنا

وتنتشي في البرِّ قطعاننا

والجو يحلو بالنسيم البديعُ

في ملكِ الفصولِ فصلِ الربيعِ

ويَصْدَحُ الطيرُ بقيثارتِه

فيطربُ الأسماعُ في نغمته

وأنه في منتهى بهجته

يذيع فيها الورى ما يذيعُ

في ملكِ الفصولِ فصلِ الربيعِ

ولا يكتفي بتصوير الربيع فقط،

ولكن عدسة المصور في مخيلة الشاعر

تلتقط أدق التفاصيل في فصل الربيع،

حتى تصور ذلك العناق الأزلي بين

"النحلة والزهرة" وهذا هو عنوان تلك

القصيدة:

إذا ربيعٌ باسمُ حلا

وَأَخْضَبَتْ أيامه الحُقلا

فانتعشت أزهاره بالشذى

بنفسجاً رِياناً أو فلا

تقتربُ النحلةُ في نشوة

تقول في صوتِ مَشُوقٍ رقيقُ

يا زهرة البستان يا زهرتي

هل أجِدُ اليومَ لديكِ الرحيقَ؟

فتضحكُ الزهرةُ في بهجة

تقول كأسى كادَ عنه يضيِّقُ

فتقبلُ النحلةُ في لهفة

ترشفه في قبل لا تضيقُ

فإذا بالعرس فيه التَحَمَّتْ
في عناقٍ مع زخات المطر
رحم الله الشاعر الكويتي "محمد
أحمد المشاري" الذي رحل عنا بجسده،
لكن أشعاره ما تزال ترفرف بقوافيها
في سماء أرواحنا، تعيش معنا
بأصالتها ووطنيتها وانتمائها للكويت
رملاً وبحراً، أمراء وأصدقاء، وهذا كله
يدعونا للدعوة إلى دراسة هذا الشاعر،
والقاء مزيد من الأضواء على تجربته
الشعرية الهامة.

لقد برع الشاعر المشاري في وصف
الطبيعة، حتى أنه يطلق على نزول المطر
وسقيا الأرض بعد الظمأ عُرساً، يطلق
في قصيدة له بعنوان "العُرس":
حينما التَمَّ سحابٌ وانهمرُ
وتوالتْ سَحَبٌ بعدَ آخرِ
سَطَرٍ الغيثِ وعوداً للربى
بربيع باسمِ الثغرِ أغرُ
وتكاد الأرضُ من أشواقها
يتغنى الرملُ منها والمدرُ
بلقاءٍ قبلَه كَمْ صبرتُ
صبرَ قيسٍ وُصِّلَ ليلاهُ انتظر



قراءات

الحرية

(النسق المضمّر في شعر محمد الماغوط)

“ كان هذا الشاعر يرتعد هلعاً إثر كل انقلاب مر على الوطن العربي ”
الشاعرة سنية صالح

بقلم: رامي أبو شهاب
(قطر)

مما لا شك فيه، أن الأساق الخطابية تتخذ سلطتها و تأثيرها في البناء النصي، باعتبارها عنصراً مائزاً يعمل على فرض سطوته التي تمتد حيناً بالاتجاه الأفقي، وحيناً آخر بالاتجاه العمودي، وللكشف عن هذه البنية النسقية في أي عمل أدبي لا بد من تتبع البنيات النصية ذات الدلالات الموجهة العاملة على تكامل نسق ثقافي معين، ففي مجموعة ” الفرح ليس مهنتي “ للشاعر محمد الماغوط إلحاح مخيف على مداولة البحث عن الحرية (النسق المضمّر) الذي يفضي بدوره إلى غياب الفرح في مواجهة حضور السلطة بمتراذلاتها القمع والخوف والاضطهاد (النسق الظاهر) وفي مجموعة ” الفرح ليس مهنتي “ يحاول الماغوط إزاحة النسق الظاهر وإحلال النسق المضمّر، وفرض رؤية جمالية للحرية في مواجهة قبح السلطة بجميع أشكالها.

يقول الماغوط : ” جربوا الحرية يوماً لتروا كم هي شعوبكم كبيرة وكم هي إسرائيل صغيرة ” أ نتخذ هذه المقولة كعتبة للولوج إلى عوالم الماغوط الشعرية، وهي هنا اختزال علني للرغبة في إسقاط نسق الحرية، للتخلص من الخوف، والدعوة مقترنة بالتجربة كتجسيد للمرارة في تفشي السلطة كمرض مستعصٍ لا علاج له، فلا ضير من

مأوى (الحرية - الثلج) مقابل المأوى،
وتبدو المعادلة شديدة القنامة بالاعتماد
على المفارقة الشعرية المتحققة .

الحلم

يرتبط الحلم كثيراً بصورة الحرية،
وكأن الشاعر يجد في الحلم تعويضاً
للحرية أو شكلاً من أشكالها، لا
أحد قادر على انتزاع هذا الحلم من
أعماقه، ويكاد الحلم بصورة المتعددة
يأخذ مساحة لا بأس فيها من الديوان،
وتتجلى هذه الصورة من خلال قصيدة
بعنوان ” بعد تفكير طويل “:

” انزعوا الأرصفة

لم تعد لي غاية أسعى إليها

كل شوارع أوروبا

تسكعتها في فراشي؛

يظهر هذا المقطع صورة الحرية
التعويضية كشكل لصورة حلم اليقظة ،
ولكن تلك الصورة من صور الحرية، تبرز
كموجود سلبي ، فالإنسان يلجأ له حين لا
يكون قادراً على تحقيق الأشياء واقعيًا،
وحلم اليقظة من منظور نفسي، يختلف
عن منظور حلم اللاوعي، فالشاعر هنا
واعياً في تحديد ما يريد، كونه عاجزاً عن
تحقيق ما يريد في الواقع العملي .

نجد في مجموعة ” الفرج ليس
مهنتي ” قصيدة كاملة بعنوان ” حلم
” ، وهذا مما يعزز فكرة أن الحرية
تتصور بصورة الحلم بصورة ملحة في
تجربة الماغوط الشعرية، وهذا المقطع
يمثل حالة الامتلاء :

” كنا نحلم بالصحرَاء

وكنتم أقول لها وأنا أرسل

يرتبط الحلم كثيراً بصورة
الحرية، وكأن الشاعر يجد في
الحلم تعويضاً للحرية أو شكلاً من
أشكالها، لا أحد قادر على انتزاع
هذا الحلم من أعماقه، ويكاد
الحلم بصورة المتعددة يأخذ
مساحة لا بأس فيها.

تجربة شيء اسمه الحرية .

يقول الماغوط :

” كان فراشي مليئاً بالأصداف
وزعانف السمك

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب

تطوق عنقي كهالة المصباح .”

غالباً ما تقترن الحرية بالحلم في
الوعي المقهور، ويترجم الماغوط ذلك
عملياً على صعيد اللغة الشعرية، حين
يقيم تجاورية كاملة بين مفردتي الحرية
والحلم، مع أن مطالبة بالحرية لم تتعد
بعد مرحلة التحقيق الواقعي إلا أنها
تواجه بالحراب، ومن هنا تطال المسافة
حتى تصل إلى الاشتناء والتضحية :

” أه يا أمي

لو كانت الحرية ثلجاً

لنمت طوال حياتي بلا مأوى ”

إن الحرية التي يحلم بها الماغوط
، والتي يتمنى لو كانت محققة، تأخذ
شكلاً لا متاهياً قاسياً، تمثل بالثلج ،
وبقراءة في الدلالة المصاحبة للثلج بما
يعنيه من نقاء وانتشار وبرودة ، فإنها
تحمل تعدداً دلالياً، فالشاعر فضل اللا

يتحرك الماغوط صوب
الصحراء، وهي صورة ذات حضور
مكثف من صور الحرية المطلقة
، فعلاقة الشاعر مع المدينة
علاقة متوترة، فالمدينة حاضنة
السلطة.

نظراتي إلى الأفق البعيد
هنا نكتئ على الرمال الزرقاء
وننام صامتين حتى الصباح
لا لأن الكلمات قليلة
ولكن لأن الفراشات المتعبة
تنام على شفاهنا
غداً يا حبيبي غداً
نستيقظ مبكرين
مع الملاحين وأشرعة البحر
ونرتفع مع الريح كالطيور
كالدماء عند الغضب
ونهبوي على الصحراء
كما يهبوي الضم على الضم^٥

تلك الصحراء صورة من صور
اللا حدود، باعتبارها رمزا للحرية
باتساعها، ومع ذلك مؤطرة بذلك
الأفق البعيد ، وكلمة أفق تمثل لتلك
الصورة الممتدة بلا حدود ، أن الشاعر
هنا يعتمد الحلم من خلال الرغبة.

وفي قصيدة اليتيم يعلي الشاعر من
شأن الحلم بنعطة الكلاسيكي المباشر،
فهو ملاذه الوحيد وعالمه الأرحب
والأجمل ضمن مباشرة صادمة، ولكنها
تفيض بالدوائر الدلالية:

”آه“

الحلم . . .

الحلم . . .
عربتي الذهبية الصلبة
تحطمت ، وتفرق شمل عجالاتها
كالعجر
في كل مكان
حلمت ذات ليلة بالربيع
وعندما استيقظت كانت الزهور تغطي
وسادتي ”٦“

يكاد يكون الحلم مسيطراً كلياً على
ذهن الشاعر، حيث يتكرر في مجمل
القصيدة (٥) مرات، ويبدو نتاج الحلم
جميلاً ومحققاً في الصباح، وكأن
الشاعر يخلق عالماً جميلاً تحقق فيه
الأشياء المفقودة ، وهذا تعبير صائب
عن مقدار الضيق و المحدودية المعطاة
للإنسان .

وإذا ما ربطنا المعطيات اللغوية
مع بعضها البعض سنجد أن الشاعر
يرى في الحلم ملاذاً لم يمثله الحلم
من مساحة لممارسة الحرية، وهنا يكون
مساوياً في البعد المكاني كما سنرى
الآن.

الطباق المكاني

يتحرك الماغوط صوب الصحراء،
وهي صورة ذات حضور مكثف من
صور الحرية المطلقة ، فعلاقة الشاعر
مع المدينة علاقة متوترة، فالمدينة
حاضنة السلطة ، وكما يقول الدكتور
السعيد الورقي في كتابه ” الموقف من
المدينة ”: ” استطاع الشاعر العربي
أن يجد في مفردات الواقع السياسي
والاجتماعي للمدينة المعاصرة وجوداً
يعكس توتره السياسي، ومن هنا كان

لأجد المدن والحدائق والبرلمان
كثباناً رملية
آباراً ينتشل الأعراب ماءهم منها
بالدلاء” ٩

يدلل ما سبق على موقف الشاعر العلني من المدينة ، ورفضه لمعالم الحضارة الزائفة التي تجعل الإنسان أسيراً لها ، فهذه المدينة صورة للآلية والقمع والاضطهاد والضياع، إنها تنهش الإنسان من داخله وتجعله فاقداً لحريته مسلوب الإرادة ، و يبدو أن الشاعر في رغبته هذه انتقامياً، كأنه يرغب في تقويض حضارة زائفة ودفعها إلى تخوم البدائية، وهنا تتجلى سلبية موقف الشاعر من محيطه وواقعه بكل ما تمثله من إحداثيات .

تتجسد المقولة السابقة في مقاربة الشاعر لصورة تستمد عناصرها من الصحراء حين يقرنها مع الحبيبة ، لتكتمل الرغبة في النقص وحتى الإنكفاء، فعلى الحبيبة أن تكون منعازة لقضاء يقف على الجهة الأخرى من زيف الحضارة :

” في عصر الذرة والعقول الإلكترونية
في زمن العطر والغناء والأضواء
الخافتة

كنت أحدثها عن حذاء البدو
والسفر إلى الصحراء
على ظهور الجمال ” ١٠

التوجه إلى الصحراء مازال رغبة لدى الشاعر في مواجهة هذه الحضارة، وهذه الرغبة تأتي من شخصية الشاعر الثائرة المتمردة على كل ما يمثل السلطة، بما تحمله من

قصائد الماغوط تمتاز بارتفاع عقيدة البويع و الصراخ والاحتجاج ، وهو لا يكثر لمن يسمع أو لا يسمع ، لذلك نجده يكثر من تلك الصور التي يتماهى فيها في رحلة بحث عن الحرية معتمداً على مفارقة بأسسه تهكمية، تندرج في حركة داخلية كردة فعل على الخارج.

موقف الرفض الذي وقفه شعراء مثل عبد الوهاب البياتي، وسعدي يوسف، وأمل دنقل ومحمد الماغوط” ٧.

إن الواقع السياسي هو الذي دفع الماغوط للبحث عن بديل آخر الصحراء، تقيض المدينة، وهي أحد مظاهر السلطة وتعقيداتها مما يعني النسق الحاضر على عكس الصحراء ذات المؤشر الرمزي إلى القدم و البدواة والبساطة وهو الماضي (النسق الغائب) : حيث العالم كان أقل تعقيداً مما هو عليه الآن.

” اطلب لي كوفية وعقالاً
وصحراء لا حدود لها
لأعود إلى الماضي ” ٨

الصحراء صورة متكررة في شعر الماغوط ، والرغبة بحياة البدوي تبرز جلياً في مجموعة ” الفرع ليس مهنتي ” ، حيث يرغب الشاعر بتحويل المدينة إلى صحراء، كما في قصيدته : ” بدوي يبحث عن بلاد بدوية ”

” آه كم أتمنى ... لو أستيقظ ذات صباح

فأرى المقاهي والمدارس والجامعات
مستنقعات وطحالب ساكنة
خياماً تنبج حولها الكلاب

يتخلص من القيود التي تكبل الإنسان وتصبح الطفولة الصورة التي تعمل على تخفيف العبء النفسي انطلاقاً إلى التحرر الكامل، كما في قصيدته "خريف الأقنعة":

"أنا لا أحمل هوية في جيبتي

ولا موعداً في ذاكرتي

أنا لم أجلس في مقهى

ولم أتسكع على رصيف

أنا طفل" ١٣

عبارة (أنا طفل) تلخص ذلك التجريد الذي يبحث عنه الماغوط، ، حيث يريد أن يكون طبيعياً متوحداً مع الطبيعة الصادقة بلا زيف بلا أقنعة أو وجوه ، وتكرر هذه الرؤية في نفس القصيدة حيث يقول :

"محال . . محال

أن أتخيل نفسي

إلا نهراً في صحراء

أو سفينة في بحر

أو قرداً في غابة" ١٤

وتتجلى تلك الرغبة المطلقة في التجرد من كل تبعات الأشياء، في رغبة الشاعر في ممارسة الأشياء المحرمة ، وما ذلك إلا إنتاج ذلك الاستلاب الذي عانى منه ، حيث تهمش المواقف ويمنع الإنسان من ممارسة حقه في الحياة، وبالتالي ينتج عن ذلك الانكفاء والتمرد والثورة ١٥.

مما لا شك فيه أن التأثيرات النفسية واضحة المعالم في شخصية الماغوط، إذ تظهر على سطح النص الذي يحمله الماغوط شحنات غضبه ، ويعبر فيه عن تلك المكونات الساكنة ليس فقط في أعماق الماغوط؛ إنما

ثقل نفسي، فكما يرى يوسف جابر أن تعامل الماغوط مع مفردات الحضارة المادية، والتي تطرحها سلطة لا تقيم وزناً لحرية الفرد فإن الناتج عن ذلك سيكون التوجس والحزن ١١.

الحرية المطلقة

قصائد الماغوط تمتاز بارتفاع عقيرة البوح و الصراخ والاحتجاج ، وهو لا يكثر لمن يسمع أو لا يسمع ، لذلك نجده يكثر من تلك الصور التي يتماهى فيها في رحلة بحث عن الحرية معتمداً على مفارقة بائسة تهكمية، تتدرج في حركة داخلية كردة فعل على الخارج. فالتبغ والثقاب والشوراع هي شرنقة داخلية، يعلن الشاعر منها احتجاجه، وهي كينونته في فعل المواجهة، وهي أيضاً سخرية بائسة، ولكنها شديدة التأثير كونها تتخذ مساحة ضيقة في الوصول إلى جوهر المشكلة، على أن هناك أشياء ممكن أن نمارس فيها حريتنا على بساطتها، وهذا يمثل ارتداداً نحو الحرية الساذجة التي تشبه حرية المراهقين، والتي تمتاز بالفجاجة وهذا ما يقصد إليه الماغوط :

"وما من قوة في العالم

ترغمني على محبة ما لا أحب

وكراهية ما لا أكره

ما دام هناك

تبغ وثقاب وشوارع" ١٢

ومن صور الارتداد كذلك، صورة الارتداد للماضي وخاصة الطفولة ، فالشاعر يرى في الطفولة عالماً أكثر مثالية، حيث التصرف العفوي الذي

فالموت يحيق بي من كل جانب
السماء تظلم ” ١٦

يتضح كما في المقطع السابق وجه
الخوف أو كما يرى خالد زغرير قناع
الخوف ، حيث يلجأ الماغوط لسياسة
مضادة لسياسة السلطة القمعية
بالاعتماد على رسم صور تنقض تلك
السلطة كما بينا سابقا، لنصل في
النهاية إلى جذر مرجعي واحد في
القصيدة الماغوطية، فحين تقوم السلطة
برسم أطرها، يقوم الشاعر بنقض تلك
الأطر وذلك لبناء حرية جديدة ١٧ .

تتجاذب محمد الماغوط تلك الرؤية
المتذبذبة للسلطة ، فهو يتشكل باتجاهها
بأبعاد ورؤى تتبع من واقعه الحياتي
اليومي والمعاش ، فاصبحت هاجسا
يلاحقه أينما حل ، وبالتالي تصاعد
لديه حس التوتر والقلق الذي تسرب
إلى عباراته وشعره وأدبه وشخصيته،
يلخص الماغوط ذلك الخوف المتجذر
في أعماقه قائلا : ” عينيوني رئيس
تحرير مجلة الشرطة بقيت يومين أقف
للحاجب خوفاً ” ١٨ وفي لقاء آخر يقول
: ” أحس نفسي مطارداً إنه إحساس
قديم ، مزقت قصائد من الخوف ” ١٩ .
لقد كان لا بد لنا من ذكر هذه
الشهادات من فم الماغوط ليتجلى ذلك
الإيقاع الخائف الآخذ بالارتفاع ، إنه
إيقاع الخوف ووجهه الذي نكاد نسمعه
ونراه في كل كلمة من كلمات الماغوط،
ونستشعر معه قلقه الدائم من شيء
اسمه السلطة .

ينبتق الخوف منذ عهد بعيدة ، ويكاد
الخوف أن يكون نمطا في حياة الإنسان
العربي تجذر وترسخ، بحيث أصبحت

في أعماق أي إنسان، وتحديداً الإنسان
العربي ، فالشاعر قادر على التعبير،
ولكن هذا التعبير ناتج عن حالة
مرضية لا تخلو من البراءة والتعمد
والقصد ، فالشاعر الماغوط جريء،
وهذه الجرأة تضعك مقابل نفسك
(أي المتلقي) وكأنه يعرف كيف يستثير
فيك مواقع الإحساس، ويدفعك إلى أن
تكون مجنونا ولا مباليا .

” مجموعة الفرح ليس مهنتي ”
ملبئة بتلك الصور التي تعبر عن الرغبة
بتجاوز كل المنوعات والمحرمات، وكسر
كل القيود التي عملت على تشكيل عقدة
مرضية عانى الماغوط كثيرا منها ألا
وهي الخوف .

الحرية والسلطة

إن الخوف والسجن والسلطة تمثل
ثالوثا في شخصية الماغوط وشعره ،
وبتحليل بسيط لهذه العلاقات نستطيع
أن نمثل لهذه العلاقة بالرسم التالي :

الحرية
السجن الخوف .
السلطة

وهذا الثالوث شائع جداً في النصوص
الشعرية الماغوطية ومهيمن على فضائه
الشعري إما من خلال اللفظ (المعجم
الشعري) ، أو من خلال الصورة
التركيبية التي يؤتتها، كما هو في المقطع
التالي الذي يخاطب فيه أمه :

” أمي ...

أسرعي لنجدتي

تعالني وخبئيني في جيبك الريفي
العميق

مع الإبر والخيطان والأزرار

الإشكالية معقدة تندرج تحت المسلمات، وتظهر المؤشرات الدالة على ذلك عندما يقر الماغوط بأن الخوف عبارة عن جرثومة أصيب بها الإنسان العربي منذ أن كان في المهد، وبالتالي التخلص منها دخل في دائرة لا نقطة للخروج منها :

” أه يا حبيبتي

عبثاً أسترده شجاعتي وبأسي

المأساة ليست هنا

في السوط أو المكتب أو صفارات

الإنذار

إنها هناك

في المهد ... في الرحم

فأنا قطعاً

ما كنت مربوطاً إلى رحم أمي بحبل

سرة

بل بحبل المشنقة ” ٢٠

ويبدو أن صورة الخوف أصبحت متجذرة بعيداً في ذاكرة الماغوط ووعيه ولا وعيه، هذا الخوف كما يذكر خالد زغريرت ” تجذرنا شيء عن فعل سياسي معارض وشعور بالخوف ” ٢١ ، الماغوط يستشعر مدركات الخوف ويعبر عنها بحساسية مفترطة منشئاً بطاقة تعريفية لحالة الخوف؛ وكأن الخوف أصبح هوية، وهوية الخوف هي معجمه الشعري ، فاللفظة لديه تحاكي ذلك الإحساس وكأن اللفظ اختزال لحالة شعورية تتحرك تبعاً لحالة الشاعر، فغنوان القصيدة يفتح أفقاً مشهدياً واسعاً يعقبه موج لفظي متماسك قادر للوصول بأسرع الطرق لتحقيق صدمة حقيقية للمتلقي، إذ يساهم المتلقي بالعملية الإنتاجية للنص حين يكون

مشاهد صورية بصرية لونية، كما في هذا المقطع من قصيدة ” النخاس :

” الاسم : حشرة

اللون : أصفر من الرعب

الجبين : في الوحل

مكان الإقامة : المقبرة أو سجلات

الإحصاء

المهنة : نخاس

البضاعة : رمال ذهبية وسماء زرقاء ” ٢٢

ويتخذ الخوف حالة يرغب الشاعر بالانفكاك منها، مما يضع المتلقي في حالة كوميديات سوداء ساخرة منبثقة عن الوضع الذي يعاني منه هذا الإنسان العصري خاصة الإنسان العربي، الباحث عن خلاصه من الخوف، فيخرج الماغوط بعلاج سريالي يتمثل في ” حجاب ” أو ” عشة ” وهنا تظهر السخرية المبكية المضنية من حالة الإنسان العربي، الذي وصل إلى حالات متقدمة من اليأس في التخلص من الداء الزمن (الخوف):

” أتوسل إليك أن تسرعني يا أمي

وأن تعرجني في طريقك

على الحصادين وتسألهم عن

” حجاب ” جلدي

عن ” عشة ” ما

تقيني هذا الخوف ” ٢٣

يستخدم الشاعر للتعبير عن هذه الحالة المرضية الوسواسية بساطة تعبيرية ذات مذاق خاص، لا يتقنه إلا الماغوط حين يعمل على تركيب صورة ” كاريكاتورية ” تصور الإنسان العربي في حالة خوف دائم من السلطة، حيث يحمل أوراقه الثبوتية أينما ذهب ،

وهكذا ينحاز الماغوط إلى السخرية
السوداء كونها الأنجع للتعبير عن بؤس
الواقع :

” أدخل إلى المرحاض وأوراق
الثبوتية بيدي

أخرج من المقهى وأنا أتلفت يمينه
ويسرة ” ٢٤

الخوف صنع من القصيدة الماغوطية
قصيدة مذعورة، وهو ذاته الذي كان
مسؤولاً عن تحويلها إلى نشيد ودعوة
إلى الحرية، لنصل في نهاية المطاف
إلى ثنائية قهرية، تكاد تكون مطردة
في مجمل أعمال الماغوط، إن الحرية
كمعنى شعري تبرز كعلامة بارزة
وموضوعاً جدلياً لامتناهياً، يخوض
فيه السداس بين تشعب العلاقات
وتداخلها، الحرية هي موضوع ونتاج
فكري يتصل بالنص ومحيطه اللغوي
العائد في مرجعيته إلى خلفية نفسية
هي بيئة التكوين الأولى للنص، ومن
هنا فإن فالمبدع يستعين بهيكل نصي
يقيمه وعجينة لغوية، تكون أحياناً غير
بريئة من حضور سيكولوجي ما .

١ لؤي آدم: وطن في وطن، ط١،
دراسة تجريبية، دار المدى للثقافة
والنشر، ٢٠٠١، ص ٢٠١ .

٢ محمد الماغوط : أعمال محمد
الماغوط، الفرع ليس مهنتي، ط١، دار
المدى، ١٩٩٨، ص ١٩٧

٣ المصدر السابق : ٢٠٦

٤ المصدر نفسه : ١٩١

٥ المصدر نفسه : ص ١٦١، ١٦٢ .

٦ المصدر نفسه : ص ١٩٧

٧ السعيد الورقي : الموقف من المدينة

في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة
الجامعية، ١٩٩١، الإسكندرية، ص ٤٤ .

٨ محمد الماغوط : المصدر السابق
١٨٩،

٩ المصدر نفسه، ص ١٧٢

١٠ المصدر نفسه، ص ١٦١

١١ المصدر السابق، ص ١٦٤

١٢ يوسف جابر: قضايا الإبداع
في قصيدة النثر دراسات في نصوص
القصيدة، ط١، دار الحصاد للنشر،
١٩٩١، ص ١١٩ .

١٣ محمد الماغوط : المصدر السابق
، ص ١٦٦ .

١٤ المصدر السابق : ص ١٦٤

١٥ يوسف جابر : مرجع سابق ،
ص ١٢٢

١٦ المصدر نفسه، ص ٢٠٤

١٧ مجلة الرافد، القناع السياسي
للخوف، خالد زغريرت، العدد ٥٠
أكتوبر ٢٠٠٨، ص ٢٩

١٨ مونولوج، يحيى جابر، مجلة
الناقد، العدد السادس والثلاثون،
حزيران، ١٩٩١، ص ٣٦

١٩ لؤي آدم، مرجع سابق، ص ٩٦

٢٠ محمد الماغوط : مصدر سابق
، ص ٢٠٠

٢١ خالد زغريرت، مصدر سابق ،
ص ٢٩

٢٢ محمد الماغوط ” مصدر سابق
٢٠١،

٢٣ المصدر نفسه، ٢٠٥

٢٤ المصدر نفسه، ٢٠٥

حكايات أزمنة الدهشة في كتاب (نبضات أنثى)

بقلم: نعيم عبد مهلهل
(سوريا)

((تفاجئني تلك النبضة بارتجافها
هامسة في أذني :
- يبدو أنه .. لم يتوقف يوماً عن
حبك ...))

قصة / ارتحل ولكن / ص ١٠٢

تروي القصة .. حكاية ما ..

تروي العين رؤية المشهد المنظور في
انعكاس صوري يحوله الهاجس
الإبداعي كلمات تعبر عن وعي
المشاهدة وتحليلها ..

يروى القلب روح نبضاته في تكوين
إحساس إنساني يسير في عروقنا
سير الدم في الأوردة ..

وأخيراً أصابعنا من تنفذ رغبة تلك
الهاجس التي تصنع الحكاية ..

● منى الشافعي تكتب إحساساً إنسانياً تاريخياً ينتهي القص إلى شفوية
يسير في الأوردة.



مساحة أوسع .، رغم إن
مجمال الأعمال الأدبية عبر
التأريخ مصنوعة بهاجس
المرأة كما في ملحمة حرب
طروادة أو أسطورة أوديب
أو سمير اميس أو غيرها
.....

غير إن العصور المتأخرة
وأهمها القرن العشرين
الميلادي أرانا جهداً أنثويا
متميزا في هذا المجال
وخاصة في الإبداع الروائي
كما عند روزا لكسمبورغ
ومارغريت ميتشل وأميلي
برونتي وفرجينيا وولف
ونادين غوردمييه ..

فيما نرى هذا الجانب
في الثقافة الأنثوية العربية
بعد نهاية الحرب العالمية
الثانية ، ولكن ستينيات
وسبعينيات القرن الماضي أرت العالم
رموزاً أدبية مبدعة وجادة أمثال غادة
السمان وأحلام مستغانمي وليلى
العثمان وعالية مهدوح وغيرهن

غير إن ثمانينيات القرن الماضي
والألفية الثالثة أظهرت لنا أجيالا
غزيرة ومميزة في هذا المجال ، وتوالت
أصداراتهم القصصية والروائية تملأ
المكتبات ودور النشر ، وهذا دليل على
أن السرد أخذ من الشعر الكثير من
فتنته عندما أظهر لنا هذا الكم الكبير
من مبدعات القص العربي .. وقراءة
واحدة لقصص الكاتبة الكويتية (منى الشافعي) والموسومة (نبضات
أنثى) والصادرة في طبعتها الأولى عن



تعبير الإنسان الأول عن الرؤى التي
ملئت حياته بدءاً من المؤثر الطبيعي
وانتهاء بالأحلام ، وبين المؤثر والحلم
صنع الإنسان حياته وعبر عنها بشتى
الممارسات المعرفية من الإشارة إلى
النطق وانتهاء باختراع الحرف الكتابي
ليصير التدوين واسطة للتعبير عن
هذه الحكايات من خلال الطقوس
الديني أو الاسطورة أو الملحمة أو حتى
النظم الشعري الأول كانت رؤاه تعتمد
على الحكاية كما في الملاحم السومرية
والبابلية وغيرها من ملاحم الشعوب ..
من أبدع في هذا المجال السردى
..الرجل أو المرأة ؟
القارئة التاريخية تعطي للرجل

دار الوطن في الكويت ٢٠٠٧ . يرينا جهد الكاتبة وتميز إبداعها في صنع الحكاية القصصية ذات الأبعاد النصية المتناسكة في المعنى والقصد وقوة اللغة وشيئاً من شعريتها المرهفة الواعدة ..

في كتاب (نبضات أنثى) تتعدى مستويات السرد إلى محطات كثيرة تشغل على هاجس واحد ، هو الذاكرة عبر زمن معاش وليس مفترض ، من الطفولة حتى الأزمنة الآتية من العمر ، وتكاد تكون كل نبضات قلب الكتاب هي إحساس واحد تتنوع فيه العوالم والبيئات والمشاعر وتتغير بتغير أمكنة القاصة وثقافتها لتجعل من حاسة خزن المواقف والذكريات حاسة لإنتاج نص يتميز بالكثير من الرهافة والإنسانية وجمالية تصوير المشهد لحظة تذكره أو قراءته في الآن الذي حدث فيه ، وفي أغلبها بيئات محلية لبلدها حيث تجاهد كثيراً في درج كل ما تتذكره من موجودات ذلك العالم ومكوناته البسيطة قبل أن يجعل النقط بلادها متحضرة بثياب القرن العشرين ، هناك حيث تشد ذاكرة القاصة عوالم الدهشة المنسوجة بحنان البحر تحت أجفان الأم وهي تجاهد أن تبقى تلك العادات الجميلة لمجتمع كان في بساطته يخلق هوساً هائلاً من سعادة الطفولة والصبا وعاطفته المفرطة كما يظهر لقارئ الكتاب في قصة (جيشان الماضي) ..

هذه القصة التي تأخذ من الطفولة مادتها ، تتمازج مع هاجس إرث يتوارث من قيم الدين ولكنه في القصة يختلط بعاطفة حزن أن تذبح كائنات حيوانياً

لتفديه فيما وبغريزة ما تشدك إليه عاطفة حب جارف كالتّي تحصل في مبادئ الفرق بالحيوان للتخيل لحظة فقدانك له حين ينحر ويتحول لحماً مطبوخاً في البطون .

قصة لم تتحمل ميكانيكية الفناء لهذا (الخروف عنتر) فظل يحمل كما في القصة هاجس القاصة بتخليصه من لحظة الموت وإطلاق سراحه .

وخلال تلك المنازعات السيكلوجية بين العادة السنوية في نحر كبش العيد وبين طغيان إنسانية الطفولة من أجل الكبش تدرج الكاتبة بشعرية بعد موجودات ذلك العالم الأسري وتتذكر مكونات عالمه وجمالية الأفكار وبساطتها في حين لا تنسى أن تقف عند أشياء ذلك البيت الطيني الذي كانت تسوره أمنيات طفولة وخيالات قراءة قصص ألف ليلة وليلة ونسمات الصباح والبراءة .

ما أثرت تماماً على علاقة بطلة قصة (جيشان الماضي) بالخروف الذي عد هذا العام ليكون نذراً لدورة جديدة من عيد الأضحى الذي ظلت العائلة متمسكة بتقاليده الروحية والنذرية منذ أجيال :

((في نفس العام بلغت الثانية عشر من عمري .. كنت مولعة بقراءة القصص ، وسير الأبطال ، ووقصص ألف ليلة وليلة .. فأطلقت اسم عنتر على خروف العيد لسواد لونه وقوة بدنه)) .

القصة ((ص ١٦)) ..

في قصة جيشان الماضي تسيطر الكاتبة على الماضي من خلال عاطفة

كله مرهون بنبضة القلب حيث التذكر والتمني والارتباط المسكون بها جسما . ويكاد يكون هاجس البيت بكل موجوداته هو العالم المتخيل في شكل وطن تسرد فيه هذه الأنتى حكايتها وتعكسها عبر لحظة كبرت فيها لكن الحاجة إلى ذلك المكان وذلك النبض يتلون في أكثر من موقف حيث تأتي قصة (يا حاضنها / ص ٢٠) لتؤكد على بقاء تلك العاطفة مشدودة إلى تلك الأيام الدافئة حيث يكون حضن الأم ملاذا آمنا من كل خيالات الوهم والفرع والخوف من سطوة الخرافات وأقدار الزمن التي لا تحسب بل تأتي فجأة لتكون تلك الأحضان وطننا للرحمة والدفع والأمان .. وتصور قصة (يا حاضنها) بعض تلك الأحاسيس في مشهد صاحب من تيه الطريق وزحمة العواصف والأمطار وتخيل ذلك الخريف البارد الذي يقسو بزمجرة الريح حتى على جدار البيت الطيني .

((أذهلتنى الطبيعة الغاضبة بأقطارها المنهمرة كالسيل الجارف ، وبأصوات تلك العاصفة المزمجرة ، سكتني صمت غريب وأنا أتأمل ذلك المطر المخيف .. فجأة ! مزقته ذكريات طفولية انبعثت حية في عقلي ، سحبتنى إلى الماضي ، تصحبني تلك النبضة الغارقة في عتق السنين)) .
.. القصة ص / ٢٠ ..

تظهر هذه القصة ، مستويات الذهن وهو يحتاج لحظة مفقودة يرسم الخوف والفرع متغيرات حياة بطلة القصة غير إن ذلك الكائن الجميل (الأم) يعيد إلينا لحظة اللحظة ،

الصبا المبكر ، وربما الثقافة المبكرة لهذا تسري واقعية لذيدة في أوردة القصة لترينا حجم الحلم الذي تمكنه لنا الخيالات المستعادة وهي أي القصة بارتباطها مع العاطفة الإنسانية مع كائن سيفقد وجوده حتى لو لم يكن عاقلا فهي تقترب تماما مع أطروحة بياجيه القائلة : في أزمنة غابرة من أعمارنا تكون الصداقات المتخيلة مع من هم ليسوا بشرا من أجمل الصداقات .

ولأن القاصة في اكتمال نضوج الكتابة كانت تمتلك نوعاً من هذه الصداقات جاءت الصياغة القصصية هي بمشابة المعادل النفسي للرجبة الدفينة عند البشر في العودة إلى الوراء حيث الذي ذهب لن يعود ، لهذا يصير هذا الحيوان الساذج بعض تلك الأزمنة التي لو تجيء الآن لملائتنا حبورا ومسرة :

((يلتهب رأسي بخيالات تطوف حول عيني أشكال خرافية .. وأطياف أسطورية تشكلها العتمة المغرقة في المكان .. أرتجف خوفاً ، أشعل النور في الغرفة .. ثم .. نظرت حولي أستكشف الآخرين بخفة الطفولة وعفويتها ، تسللت من فراشي والخوف مازال يرتعش بداخلي .. تحت العريش رأيت .. في عيني دمعان حزنتان .. جلست قربه .. احتضنته .. اختلطت أنفاسنا ..))
.. القصة / ص ١٨ ..

ذات العاطفة الموسومة بحس طاغ من خيالات الأمس تظل لصيقة بروح الكتاب .

تحاول القاصة (منى الشافعي) إشعار قارئها في هذا الكتاب بأن الزمن

ويخلصنا من كل حالات القلق والخوف حيث يكون حضن الأم (وطن) ندثر في ثنايا أزمنتها وحنانه كل أمنيات القادم من الأيام :

((فجأة ..! أظلمت السماء ،مزمجرة الريح ،وعاودت الأمطار هطولها .. خارت قواي ،مازلت أصرخ ..احتضنتني وجه أُمي الملتاعة من بعيد .. قفزت نحوها ، تكومت في حضنها ، لفتني بعباءتها المبللة الغارقة في الوحل والطين ، شعرت بالدفع يغزو جسدي المرتعش .. امترجت دموعنا ، واختلطت خفقات قلوبنا)) القصص ص / ٢٣ ..

تتكرر ذات الإرهاصات في الكثير من قصص الكتاب للتحديث عن نزع التشوق إلى أمكنة الزمان الذي مضى ، وتحاول (الشافعي) أن تجعل من تلك الأمكنة ملاذاً آمناً لراحة شخصيتها وأن تجعل المكان الاجتماعي موطناً لتلك الراحة كما في دفء أحضان الأم ، وعريش البيت وظل السدرة ، وحنان الأب ، وكافيتريات البحر ، حيث براءة اللقاءات وتأمل الفضاء ، والألعاب الطائشة في زحمة الموج والحياة البعيدة .

هناك قصص أخرى في (نبضات أنثى) لها مستويات ذهنية من سرد آخر ، هي تلك التي اشتغلت في غربة الأمكنة لتحاول ربط الحنين والمشاعر مع من نهواهم من خلال المكنكة الجديدة في وسائل الاتصال ، وتمثل قصة (موبائل) ص / ٨٣ .

قصة عن لحظة شوق في لحظة غرام .. غرام التذكر ومودة سماع صوت من نهوى . ليأتي الهاتف شجن الاتصال

الذي بنت عليه الحكاية قصديتها . حيث تفاجأ بانهايار ذلك الجمال الذي يمكن أن يصنعه (الموبائل) عندما نشعر إنه مشترك لعاطفة أخرى غير عاطفة بطلة القصة فنصاب بأسى الخيبة والخذلان فلا شيء تفعله سوى إشعار حبيبها بأنها عرفت المتصل الآخر . لتعود تلك المرأة إلى خليقتها المدثرة بصمت ، ومحاولة البحث عن نافذة أمل تبعد هذا الضيق الهائل في صدورنا جراء ما حدث :

((تتحطم كل صور الأمس الجميلة المعلقة بأهداب نبضتي الحبيبة .. وأبقى أنا تحت جلدي ينبض قلبي فارغاً ، امرأة مطعونة بلا رفيف ..

كانت أحزاني تنزف ، ونبضتي تنطفئ رويداً رويداً ، أراها تغادرنى فتفقد تاجها ، وبصوت متحشرج يأتيني من داخلي كالنبتة ، تنبض تلك النبضة :

الملائكة فقط في السماء ، والرجال يمشون على الأرض)) .. تنجح (منى الشافعي) في هذه القصة في إبعاد العنوان عن مضمون القصة لترينا فقط هاجس إنسان امتلك الخيبة حين اكتشف أن المحادثة ليس له وحده ، فراح يصنع من نبضته الحزينة قصة لحدس كان قد ولد من مشاعر بريئة لم تكافأ بما تستحق .

في قصة (البصمة الوراثية) ص / ١٢٠ .. يطل علينا نبض جديد من امتداد اشتغال القصص وهاجسها الموحد مع الشعور الإنساني حيث ليست القصص أرديتها ولونت مساحة الكتاب بتنوعات هذه المشاعر عبر حياة وسنوات طويلة

وترينا شكلاً مركباً من البشر تعاملت معه في البناء القصصي بشكل مدهش ، وخلصت معه إلى حقيقة روحية وإنسانية وعلمية ، وبهذا نجحت القصة لتكون متميزة في بنائها وواقعيتها وحتى في شعريتها :

((استشعرت إصراري وعنادي فقد كان شاقاً عليّ أن أغير جلدي .. فجأة ! أحاطتني قوة جديدة لأتواصل مع رغبتني .. وبدأت الأجهزة تعمل من جديد و .. جلست أمامها أنتظر .

بلمسة أخيرة من أصابعي الماهرة سأجد ذاتي وتنتهي شكوكي البعيدة ، ويغادرني جنوني .. وسأبدأ من جديد بهوية جديدة ..)) القصة ص / ١٢٣ .. تظل هكذا وقائع تشغل ذاكرة المبدع القصصي ، وهو يرسم بين قصة وقصة لوحة لذهن يعيش على استذكار ماجرى . حياة تتنوع بتنوع القدر والمسار المرسوم لها ..

وهنا يسجل لعنسة (منى الشافعي) وهي ترصد هذا التنوع . روح الصدق ، وتلقائية الهاجس وكثير من الجمل الشعرية التي تلامس القلب وتحيله إلى تخيل سيناريو مدهش للعوالم تتعدد أشواقها وأحزانها والمسرات . حيث يجبر قارئ القصص في إيجاد ذاته مع واحدة من القصص ، وكأنها تكتب عنا جميعاً بتلك المشهدية التي تكاد تكون في بعض قصصها سيرة ذاتية للقاصة نفسها ، ورغم هذا يجد القارئ إن القاصة تكاد تكتب سيرته الذاتية هو فيشد حبل مودته لذلك العالم الذي ملأته القاصة نبضات قلب

بدأت منذ لحظة طفولة سدره البيت الوحيدة ، وانتهت بلجة العمل الوظيفي ، والحياة الزوجية التي كان نبض الأنثى يحسها باقية وخالدة على شكل خاتم تم إهداؤه لها في أول عام يهر على الاقتران .

هذه القصة (البصمة الوراثية) تختلف عن جميع قصص الكتاب لما فيها من تركيبة صعبة لهاجس بسيط ، اشتغلت عليه الكاتبة بذكاء وهي تتقل هاجس العلاقة بين أختين ، وطبيعة التعامل بينهما داخل البيت إلى مختبر متطور ، ومن خلال جهاز كشف البصمة الوراثية .

تشكل القصة في سرديتها تكوين هذه الأنثى التي ظلت على الدوام تعقد المقارنات وإلى حين وصول التعامل مع هذا الجهاز الكاشف لجزء من وراثة التطبع الإنساني تضع أمامها الكثير من التساؤلات والانفعالات إزاء ما كان يحدث ، ولما كان الأب والأم يفعلان هكذا ، وهل هذا كان نتاج تباين التكوين الوراثي رغماً إنها وغنيمة أختين .. وعليه فإن القصة تصل بالتالي إلى النتاج العلمي المحسوم في قناعة البنت بخلفيات ، وأسباب تلك المشاعر التي كانت تنمو معها مشاعر الحزن والغضب والأسى والمشاكسة . لقد أعاد الجهاز بطبيعته ونتائجه الاستقرائية ما كان فرويد يكتشفه في المشاعر المختبئة عند البشر ، وما تنتج عنه إسقاطات العلاقات الطفولية والممارسات الأسرية . وهكذا تنجح (منى الشافعي) في هذه القصة بصنع وحدة فكرية لمشاعر بطلة قصتها ،

عاشق وحنون.

عدد قصص الكتاب (٤٥) قصة ..

في قراءتنا لأربع قصص من هذه القصص أعطينا صورة مجسمة لدراما الحواس التي أسست لها (الشافعي) في النبضات المتسارعة لقلب الأنثى وهي ترينا مجسات هذا الخفق عبر تراكم الصور التي تتقلها بعناية القلم الرشيق إلى ذاكرتنا فنحس معها بدفء أمومة ، وصداقة شرقية جميلة ، لهذا فإن مسك الكتاب في صفحته الأولى يعني بالحساب الزمني مسكه في صفحته الأخيرة . فالشافعي تذهب بك عبر فواصلها الزمنية إلى أكثر من حكاية لذات واحدة هي ذات أنثى تروي برهافة حس كل ما مر فيها .

هذا المرور قسم بين (٤٥) محطة . استطاعت فيها القاصة أن تدرك حقائق وجود هذا الكائن (الأنثى) وترينا فيضا من الروح التي تتقلب بين خواطرها الإنسانية من البيت إلى كرسي الوظيفة ، وطوال هذه المحطات يتعدد الاشتغال الذهني للقصص فنراها ترتدي حالاتها بموازاة لحظة خلقها فتكون القاصة قد حفرت في غير التسلسل الزمني على تواريخ متفرقة لذات واحدة ولكنها مولودة في أكثر من مكان ، ونشعر فيها أنها موجودة دائما فينا ، وأمامنا فمن أول قصة الموسومة (للماضي عطره) وحتى آخر قصة (أحلام بعيدة) ص ١٦١ / تمد (منى الشافعي) رؤاها باتزان ووضوح وعناية ، ففي أحلام بعيدة تختم (الشافعي) سير محطاتها برؤية جميلة عن خفقات قلب مضت

حين يريد فيها الإنسان تتويج مرحلة من مراحل حياته ، وينتقل إلى العالم الجديد ، وفي لحظة انتظار شجن أرقام المعدل الدراسي ، وهو يذهب بك إلى الحياة الجامعية تستعاد الصور نفسها لعالم قديم .. جديد ، وربما نفسها سدرة البيت تظهر في باحة الانتظار ليبدأ تحتها نبض جديد :

((ألتفت إلى السدرة .. شدي منظرها ..عالية كثيرة الأغصان متداخلة الفروع .. وارفة الظلال .. جذبتني زقزقة العصفائر الكبيرة ، وفراخها الصغيرة ، وقد اختلطت بصوت خفيف الأغصان .. تأملت أعشاشها المستقرة بشموخ فوق الأفنان .. أخذت أراقب حركاتها المنتظمة الدؤوب .. تحليقها في الفضاء وعودتها المسرعة محملة برزقها ورزق صغارها .

عدت إلى أحلامي الصغيرة .. تشاركني نبضة فرحة تتقاذف بخفة وتخفق بلهفة .. ترف بداخلي كجناح عصفور صغير .. محلقة في فضاءات نفسي الواسعة .. ملتصقة بأحلامي التي توحدت بقوة وسرعة فتخلت السنين وهي تتطوي تحت سقف الحرم الجامعي وتتراكم خلف أسواره العالية .((

فيما تلتقي القصة الأولى (للماضي عطره) ص / ٩ . مع ذات الهاجس في القصة الأخيرة .

من خلال الماضي وأحلامه المتكدسة في خانة الذاكرة ليفوح ذات العطر ولنرى منذ هذه القصة إن لكل همسة تذكر أشيائها الخاصة .

تلك الأشياء المشبعة بالحميمية

هذه هي قصص كتاب (نبضات
أنثى) ...

استطاعت فيه الكاتبة أن ترينا عالماً
خصباً من المشاعر والصور التي صبغت
بإنسانيتها شكل الحلم الذي سكن نبضة
الأنثى ، وجعلها تتخيل برؤية القصة كل
مجريات ما حدث لترينا سفراً طويلاً
من عشرات الأحاسيس ، والتعاملات
والرؤى .

كانت القاصة الكويتية (منى
الشافعي) في هذا الكتاب تثير في
القارئ أكثر من رغبة ، وبروح البساطة
والبروي الجميل تصل معنا إلى لحظة
معبرة وشعرية ومفيدة . وبهذا تكون
القاصة قد نجحت تماماً في خلق عالم
متخيل بعناية ودهشة .

والشعر ودفء العاطفة والصورة التي
تتشح بتركيب لاتحصى من حياتنا
وأعمارنا التي مهما تطول أو تقصر
فهي عبارة عن قصة :

((على الشفاه ترسم الألوان قوس
قزح .. ينبهر المكان .. يرقص ضوء
الشموع على أمواج من موسيقى عذبة
.. تثير في النفوس فرحة ..

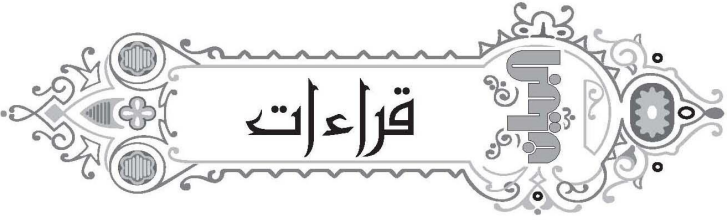
تنطفئ أربعون شمعة .. تبارك
الأصوات ..

تمتد الأيادي بالهدايا .. عقد لؤلؤ
ثمين .. خاتم ألماس .. سوار جملته
الجواهر .. ساعة زينتها أحجارها .. كل
ما حولي ربيع مزدان بالحب والفرح ..

من بين الأصوات يأتيني صوته ..
ومن بين الأيادي تمتد يده :

- يمه .. كل سنة و أنت طيبة . .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

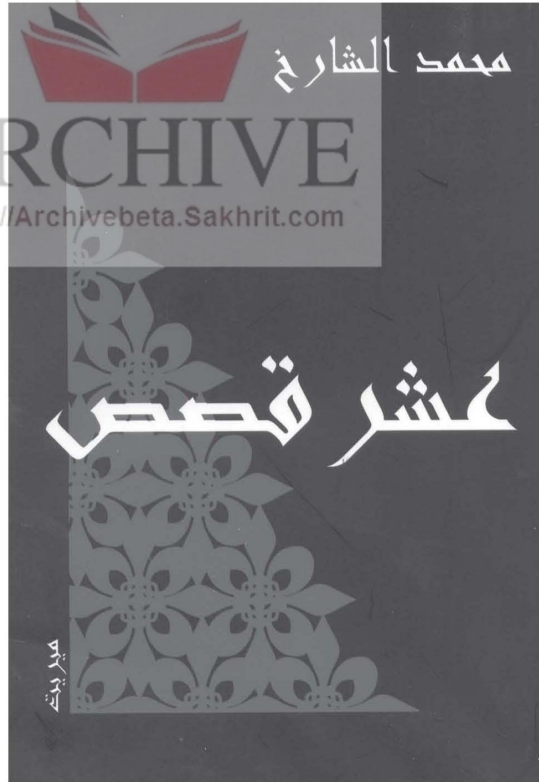


من ثيمة الوطن إلى سؤال الإنسان
"عشر قصص"
للقاص محمد الشارخ

بقلم: حسن اليملاحي
(المغرب)

"عشر قصص"
هو عنوان المجموعة
القصصية التي أصدرها
القصص الكويتي محمد
الشارخ. المجموعة صدرت
عن دار "ميريت" القاهرة،
وتقع في ١٨٤ صفحة، وقد
تم تصميم غلافها من قبل
مناير الشارخ.

إلى جانب كونها تطرح
أسئلة مفتوحة على نوافذ
كثيرة من حيث بنيتها
النصية، لغتها، وثيماتها
المؤطرة لها، فالمجموعة
تعتبر نموذج الكتابة
القصصية الممتعة، إذ
تتعرض لموضوعات كثيرة،
غير أنها تنتصر بشكل
بارز ولافت لثيمة الإنسان،
كما يتضح ذلك من اللغة



والخطاب الذي تتداوله المجموعة، والتي تندرج ضمن نسق ثقافي كثيراً ما ينظر إليه ويقابل برؤى مختلفة.

لعل ما يزيد من صحة هاته الفرضية كون العديد من القصص المكونة للمجموعة تتناول واقعا وامتدادا نجح محمد الشارخ في رسم خارطة طريقه من حيث، الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي، وهي خارطة تفتح أمام القارئ إمكانية السفر بين أزمنتها وأمكناتها المتنوعة، عبر فضاءات تأخذ أبعادا نقدية إلى مستوى الذاتي/الغيري، المعلن/المسكوت عنه، كما يمكن أن يلاحظ ذلك القارئ للمجموعة.

إذا كان سؤال التحول من السمات البارزة التي أصبحت تحكم جنس القصة القصيرة، إلى جانب باقي الأجناس الأدبية الأخرى، في زمن أقل ما يمكن القول عنه أنه زمن المتغيرات وانهيار بعض اليقينيّات الجاهزة، فإن القصة الكويتية كنظيراتها العربية عرفت هي الأخرى هذا التحول كما يتضح ذلك من خلال المتن القصصي الكويتي، إذ تصعب من داخل هاته الرؤية إمكانية الحديث عن وصفة جاهزة خاصة بالقصة القصيرة. إذ إن كل تعريف أو تحديد يشمل القصة بالتناول، يبقى مبكراً وسابقاً، لا يعكس حقيقة القصة أمام درجات التلقي بمستوياتها اللغوية، المعرفية، والإيديولوجية، مع استحضار المكون النصي، بشخصه وأحداثه، وسرده.

إن هذا الالتماس الذي يؤسس نظرياً للاختلاف، يدفعنا إلى طرح الأسئلة التالية:

- ما الذي تمثله "عشر قصص" على المستوى التصنيفي، الأجناسي؟

- هل يمكن الحديث من داخل -عشر قصص- عن الثيمة الواحدة، أم عن ثيمات أخرى متجاورة ومتعاقبة؟

- ما هي المصادر التي تمتع منها المجموعة فضولها مرجعياً؟

إن "عشر قصص"، تدخل في سياق القصة القصيرة كما يحرص على ذلك محمد الشارخ، تأمل العنوان في صيغته التركيبية، وبعده الإخباري، إضافة إلى بنيتها، معمارها وتشبيدها، لكن ما يميز هاته المجموعة هو جنوح بعض قصصها نحو عالم الرواية، وهو معطى لا يمكن استنتاجه من مجرد القراءة الدارسة فحسب بل أيضاً عبر القراءة المطلعة، وتكفي الإشارة هنا إلى قصة "فانا"، وقصص أخرى.

فهل سيستثمر محمد الشارخ هذا النفس أو -الامتياز الإبداعي- للانتقال به ومعه إلى مستوى مجال الكتابة الروائية؟

إن هذا الاستثمار/التوظيف، نفسه، يجده القارئ المغربي على نحو خاص والعربي على نحو عام، يجده مجسداً في قصة "أحلام بقرة" للقااص والروائي المغربي محمد الهراي، التي جعل منها الكاتب نصاً روائياً مفتوحاً ومنفتحاً على المتلقي بلغة تطرح جملة من الأسئلة النقدية.

صحيح أن الالتماس الأجناسي أو التصنيفي للقصص المكونة المجموعة يقوم على مستوى واحد كما يوحى بذلك العنوان أو العتبة، بحمولاتها الإخبارية "قصص" أو العددية "عشر"، لكن هذا المستوى الواحد/المتعدد، سرعان ما يقود إلى مستويات

الإنسان والوطن، إضافة إلى ثيمات أخرى تدخل في سياق المغامرة، السفر، الحب، الكراهية إلى غيرها من باقي الثيمات الأخرى. إذ يتضح أنها جميعها أي الثيمات تخضع لما يمكن أن يصطلح عليه بالتعلق والتجاور، قيمة الإنسان/ الوطن أو الوطن/ الإنسان والإنسان. إذ يمكن للقارئ أن يجد هذا في قصة "ابني ليس ابني"، وهي قصة تستحضر ذلك الترابط القيمي والوجداني الذي يجمع بين الوطن والإنسان وهو ترابط له رمزية واعتبارية خاصة، يعكس قناعة محمد الشارخ وتشبعه بالقيم الإنسانية والوطنية.

إن قيمة الوطن تبدو بارزة داخل المجموعة، وهي قيمة كثيراً ما ينظر إليها باعتبارها موضوعاً ثقافياً/ سياسية، تعكس حضوراً قوياً لقيمة الوطن عند محمد الشارخ. والوطن في كثير من التوظيفات يحيل على معاني كثيرة، المعنى الجغرافي، النفسي، الثقافي، والسياسي. وبهذا المعنى تصبح التجارب الإنسانية بدلائلها المتنوعة، تجربة الطفولة/العواطف/ الحياة، تصبح اختزالاً لقيمة الوطن.

بهذه الإيحاءات تحضر قيمة الوطن في مجموعة محمد الشارخ، وإن كان يبدو في الظاهر أن القيمة السياسية هي الأكثر طغياناً في المجموعة عبر إشارات الاحتلال، المقاومة، والخيانة. وقد استثمر محمد الشارخ هاته الإشارات لتأكيد ارتباط الكائن البشري بالأرض، لأن الوجود البشري في النهاية هو شحنة من المشاعر والمعاني والعواطف التي تتجسد عبر كينونتين، كينونة صغرى /الذات الأنا/، كينونة كبرى /الوطن/الأرض.

أخرى يمكن الوصول معها عبر آلية التأويل التي تمكن من الوعي باتفاق النص ولا حدوده، إلى جانب طبيعته المنفتحة التي كثيراً ما تضيء عليه طابع القوة، الكثافة، والتعدد بكل ما تحيل إليه مثل هاته الخصوصيات من دلالة ورمزية خاصة. إذ يمكن التأكيد مبدئياً وفي نفس السياق، على خداع ومكر العناوين، وذلك بالنظر إلى كونها تحبل بالكثير من الإحالات، بمعنى آخر فإن مجموعة "عشر قصص" تتجاوز بعدها الإخباري القصصي، بما تتضمنه بنياتها من خفايا، وهي خاصية تقودنا إلى تأكيد ما يلي:

- السرد بالمجموعة يأخذ مساحة كثيفة، دون أن ينال من مقومات أخرى.

- التعدد اللغوي يمتد إلى مستويات اجتماعية وثقافية مختلفة، ويتجسد عبر شراء صوتي بارز، حوار داخلي/ خارجي، داخلي/ خارجي، وأحياناً.

- الطبيعة السردية تتضمن فضاءات تشمل أزمنة لافئة، من حيث أحداثها، تضميناتها، وإحالاتها.... إلخ.

أليست مثل هاته الخصوصيات وحدها كافية، أو كفيلة على الأقل لتأكيد أطروحة نزوع "عشر قصص" نحو عوالم الرواية.

إلى جانب المتعة التي تتميز بها، تكمن أهمية "عشر قصص" في الثيمات التي تطرحها. وإذا كانت بعض المجامع القصصية تقتصر على تناول القيمة الواحدة مركزياً "تفاصيل صغرى"، كما يمكن أن يلاحظ ذلك القارئ، فإن مجموعة محمد الشارخ تجمع بين قيمة

أول أمس“ - ص ١٤٧. ”كان صديقي أحمد الجبار زميلاً في الجامعة الأمريكية بببيروت من قادة حزب الاشتراكي، كلنا تخرجنا من هناك“ - ص ١٤٨.

تفيد مثل هاته الإشارات، وغيرها من باقي الإشارات الأخرى التي تحبل بقوة دلالية ودالة إلى مقومات ثقافية سهلت على محمد الشارخ مأمورية كسب آلية الكتابة التي جعلت وحولت ”عشر قصص“ إلى مساحة سردية قوية وكثيفة تتناول واقعا فرديا وجماليا بالتعرية والمكاشفة والسخرية أحيانا.

إن المكون الثقافي الذي تتعرض إليه المجموعة إنما يشير صراحة إلى مرجعية ثقافية تمتع من فصولها المجموعة القصصية، ومن داخل هاته المرجعية يمكن استعادة الكثير من التمثلات والمقاربات والصور الحسية التي تعكس دواخل الإنسان ووجوده إلى جانب المسكوت عنه، وما هاته الدواخل سوى ذلك التماهي الذي ينسجه الإنسان ويحاكي عبره متخيله الثقافي كما يحمله.

إن ”عشر قصص“ نموذج للكتابة القصصية الممتعة التي تتدرج ضمن الكتابة الثقافية والنسق الثقافي العام الذي نادرا ما يمكن للقارئ أن يعيشه ويستمتع به، وهي بهذا تؤسس لنفسها هوية إبداعية متميزة، مدهشة، صادمة، ومستفزة حد الانبهار.

فهل سيستثمر محمد الشارخ هاته العرامة من الخصوصيات والامتيازات للانتقال بها أو على الأقل معها إلى عوالم الروائية؟

لكل كتابة قصصية مرجعية خاصة بها، والمرجعية أساس النص التي يمتح منها لتأكيد وجوده وحياته وصلته بالمحيطات الخارجية، وعلى هذا الأساس لا يمكن الحديث عن نص بغير مرجعية، غير أن هاته المرجعية قد تأخذ داخل النص مرجعيات كثيرة ومختلفة من حيث النوع. وهكذا يمكن الحديث عن المرجعيات، الثقافية، الاجتماعية، الواقعية، والسياسية... إلخ.

فما هي إذن المصادر التي تمتح منها ”عشر قصص“ مرجعيا؟

قبل البحث في هذا السؤال نشير إلى أن محمد الشارخ رجل ثقافة، وأن هاته الثقافة لها امتدادات وإحالات داخل المجموعة القصصية وخارجها، وهي تؤكد على أهمية وطبيعة الكيميائية الثقافية التي يمتلكها محمد الشارخ وجوديا، رؤيويًا، وسيكولوجيًا، قصة ”رائحة الباقلاء“ نموذجا، إذ يمكن معها استحضار جملة من المواقف الثقافية، والحقائق والصور التي تتطابق مع الاجتماعي في جوانب عديدة ومختلفة وهي جوانب يطرح معها القارئ مجموعة من الأسئلة النقدية والثقافية المشرعة على ذاكرة القراءة، الشيء الذي يمكن التأكيد معه على أهمية المجموعة القصصية من الناحية الجمالية والفنية، إلى جانب ما تتضمنه من إشارات وتضمينات تعكس قيما ثقافية محمد الشارخ كما يحملها نذكر من ضمنها:

”أتذكر الشاعر الذي يقول“ يا ليت لي عمرين.. عمر أجرب فيه وعمر أعيشه“ - ص ١٥١.

”ليس مثل سينما المجد التي دخلتها

قراءات

تقنية الاستهلال والخاتمة

في نص شعري عماني

مجموعة "رياح للمسافر بعد القصيدة" أنموذجاً

بقلم: د. صبري مسلم (*)

(اليمن)

يجد الشاعر المعاصر نفسه أمام رصيد شعري زاخر لعل أبرز ما يطالعنا منه ذلك المهاد التراثي العريض للقصيدة العربية وتلك النماذج التي لا حصر لها للقصيدة الوافدة المنتمية لشعوب الأرض المختلفة سواء أكانت مما يمكن للشاعر قراءته بلخته الأصلية أم التي يطلع عليها مترجمة. فضلاً عن طبيعة حياة الشاعر في هذا العصر وتفاعله مع المنجزات التقنية الهائلة ووسائل الإعلام العملاقة ووسائل الاتصال المدهشة مما لا يمكن استبعاده بوصفه المهاد الذهني للشاعر وهو يشرع بكتابة قصيدته.

وليس من الضروري أن يفتعل الشاعر قصائد يدخل فيها بعض لوازم هذه المنجزات الحضارية في غضون قصيدته كي يؤرخ لمبتكرات عصره كما فعل بعض شعراء مرحلة الإحياء بيد إن مثل هذا الوضع المركب بل المعقد لهذا العصر يفرض معمارية مركبة بل معقدة للقصيدة المعاصرة. صحيح إن عواطف الإنسان لا تتطور، فهي شعلة تتقد في الأعماق وتظهر على هيئة حزن عات قد يدفع إلى البكاء أو فرح طاغ قد يحفز على حركات جسدية معبرة. ولكن القصيدة ليست عواطف خالصة، فما إن يشرع الشاعر في رسم صورة عواطفه حتى تستحيل المسألة إلى عملية ذهنية معقدة ولا سيما في كتابة القصيدة التي تحتاج إلى أن يحشد الشاعر أكثر

(*) رئيس قسم اللغة العربية بكلية الأدب في جامعة ذمار باليمن.

معمار القصيدة المعاصرة لا ينمو بشكل عفوي وإنما يتشكل وفقاً لوعي الشاعر وسعيه إلى هندسة كيان قصيدته على أسس دقيقة بحيث يتنظمها بناء محكم ولا سيما فيما يخص استهلال القصيدة وخاتمتها إذ إنهما يؤشّران نقطة البدء ونقطة الانتهاء ومن هنا تأتي أهميتهما في إشاعة التوازن والاتساق في أجزاء اللوحة الشعرية.

من طاقة ذهنية ونفسية، فالقصيدة فكرة وصورة وإيقاع وإحساس وجهد واع يهدف إلى بناء كيان معبر عن حالة شعرية فريدة شهدها الشاعر أو عانها. وهذا كله ليس جهداً فطرياً يشبه ضحكات الفرح أو زلزال البكاء بل هو نتاج التأمل والصبر والممارسة والخبرة.

وإذا كانت القصيدة العربية في نماذجها الرصينة الأولى قد استمدت استهلالتها من طبيعة حياة العربي ومن وحي صحرائه وبيئته المتنقلة حيث الوقوف على الأطلال والتعبير عن الحزن إزاء رحيل الأحبة فأنها في مرحلة لا حقة تطورت باتجاه التنوع في الاستهلال وبما يتناسب مع طبيعة القصيدة وأهداف نظمها وظروف عصرها وتقاليد الفنية إذ إن القصيدة ليست منبئة وبأي شكل من الأشكال عن ملابسات العصر وظروفه الفكرية والثقافية.

وإذا كنا نشهد عزوفاً عن أطر القصيدة المتمثلة بعصرها وحياة الشاعر الذي نظمها مما يذكرنا بطروحات البنيوية فإن ذلك قد حصل في إطار فعل ورد فعل مساو له في القوة ومعاكس له في الاتجاه - كما يقول علماء الطبيعة - ، فبقدر ما توغلت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية في تاريخ الظاهرة الشعرية واجتماعيتها ونفسية منشئها على حساب الظاهرة الفنية فإن قطع الظاهرة الفنية عن جذورها التاريخية والاجتماعية وقتل مؤلفها الشاعر - على حد تعبير البنيويين - مما يشكل خلافاً من نمط آخر لا يقل خطورة عن الخلل السابق.

ومما يهمننا هنا هو أن معمار القصيدة المعاصرة لا ينمو بشكل عفوي وإنما يتشكل وفقاً لوعي الشاعر وسعيه إلى هندسة كيان قصيدته على أسس دقيقة بحيث يتنظمها بناء محكم ولا سيما فيما يخص استهلال القصيدة وخاتمتها إذ إنهما يؤشّران نقطة البدء ونقطة الانتهاء ومن هنا تأتي أهميتهما في إشاعة التوازن والاتساق في أجزاء اللوحة الشعرية.

وإذا كانت القصيدة ذات الطابع القصصي تحتاج إلى مقدمة وخاتمة تنتسبان إلى جنس أدبي مجاور هو الفن القصصي عامة، فإن ذلك لا يعني انسياب القصيدة الغنائية وخروجها على ما ذكرناه من أحكام لا سيما أننا أمام مجموعة شعرية ذات طابع غنائي هي "رياح للمسافر بعد القصيدة" (١) للشاعر هلال العامري حيث يمكن أن تكون هذه المجموعة ميداناً لتطبيق

يؤنس هلال العامري الشعر
وينسب إليه الرسالة السامية
التي من شأنها أن تجعله مضيئاً
أمام الدجنات الحالكة ومعينا
في الملمات ومهمازاً للانتفاضات.
لذلك فإن انتظام المياه رمز
ديمومة الحياة في الاستهلال
يعادل تماماً انتظام الشعر الحي
في خاتمته، فكلاهما يصنع
الحياة الجديدة ويديمها.

بقوله:

وغابت، توارت تودعها الطرقات
إشارة إلى غربة تلك المرأة عن روحه
ولحساسه إذ تأتي بغتة ثم تظهر لدى
الشاعر الرغبة التي تدفعه إلى التخلص
منها، وحسنا فعلت تلك المرأة حين
فهمت ما يجري داخل الشاعر، فغابت
عن حياته ولم يقف الشاعر كي يودعها
بل تولت الطرقات توديعها، وفي تكرار
فعل الغياب بلفظين مختلفين وبصيغة
الماضي (غابت، توارت) جانب دلالي
ينم عن رغبة الشاعر في اختفائها
السريع وفي استعالة حضورها وتحوله
إلى ماضٍ انحسر وانتهى. في حين إن
الاستهلال انتظمها أفعال مضارعة
(تجيء، تحاوره، تفتح) إفصاحاً عن
بدء حضور تلك المرأة ومكوثها في ذات
الشاعر لحظات تقع في الزمن الحاضر و
المستقبل القريب بيد أنها لا تمضي أبعد
من ذلك، إذ تأتي الخاتمة كي تحيلها إلى
ماضٍ غابر، وبذلك تنتهي هذه التجربة
الشعورية التي احتضنتها القصيدة.

هذه الأفكار إذ يخطط الشاعر كما
نزعم لكتابة القصيدة منذ استهلالها
وحتى دخوله في رحابها ومن ثم التهيئة
لخاتمها. لذلك فإن ثمة صلة مفترضة
بين الاستهلال و الخاتمة وعلى النحو
الذي سيبرهن عليه الجانب التطبيقي
من هذه الدراسة.

وقبل البدء بتحليل بعض القصائد
المنتقة للشاعر نقول: إن الاستهلال
تلتقي بالهلال في اشتقاقها اللغوي
وهي ذات صلة دلالية به، فإذا كان
الهلال في اللغة يعني أول الشهر
أو ليلتين وثلاث ليال منه (٢) فإن
الاستهلال يمكن أن تتجلى في أول
سطر شعري في القصيدة المعاصرة،
وربما انسحبت إلى سطرين أو ثلاثة،
وقد تستوعب مقطعاً كاملاً وبها يشكل
عشر القصيدة على وجه التقريب وإن
كان مثل هذا التحديد ليس حاسماً
ونهايياً. وتنطبق هذه الحدود بشكل
وبآخر على الخاتمة أيضاً.

في بعض قصائد الشاعر تبدو
الصلة القائمة بين الاستهلال القصيدة
وخاتمته قريبة المنال وفي متناول
الذهن حيث يسهل استنتاجها. أو ما
تري الشاعر وهو يكتب قصيدته ”
قصة عاشقين في مرفأ الزمن” (٣)
حيث يبدأ تلك البداية المفصحة عن
طبيعة العلاقة التي تربطه بتلك المرأة.
إن مثل هذه الاستهلال تشي بأن
تلك المرأة عابرة في حياة الشاعر ولا
تعني قيمة سامية أو معنى عميقاً كما
هو شأن المرأة في قصائد أخرى.

ولذلك يهيئ الشاعر لخاتمة
القصيدة منذ استهلالها إذ يختتمها

فكوني هواي وبهجة يومي

وأنشودة في السفر

حيث يطلب الشاعر من الحبيبة أن تكون (هواه) مفيداً من تلك المجاورة الاشتقاقية ما بين لفظي (الهوى و الهواء) وهو يشفعها برغبته في أن تستغرق الحبيبة كل يومه محيلة إياه إلى بهجة متصلة، وإذا كان الشاعر على أهبة السفر فإنه يتمنى أن تكون الحبيبة أنشودته التي لا يمل من ترادها، لقد جاءت الخاتمة من نسيج الاستهلال، لأن الشاعر هنا لا يريد أن يغادر موقعه بل أن يعززه ويكرسه. في حين إنه في القصيدة السابقة يمهّد للخاتمة وبهيئ الأجواء لتقبلها بحيث لا تستغرب غياب تلك المرأة من حياة الشاعر ورحيلها عن مكانه في الوقت الذي تتوحد فيه المرأة في هذه القصيدة مع كيان الشاعر ووجوده فتحل حيث يحل وترحل أنى يرحل.

ويكاد الشاعر يوهنا عبر استهلالته لقصيدته (ذكريات) (٧) بأن تلك المرأة التي انتظمت قصيدته وكانت بؤرتها ومحورها الأساسي قد أخلفت ظنه في قوله وبأسلوب الارتجاع الفني (٨):

جلست على مقعد من أمانى أفكر

كيف احتواك فؤادي

وصورك الحلم في داخلي

ملاكاً تخطى بحور العدم

ونتوقع من الشاعر أن يدين تلك المرأة بعد هذه الاستهلال، بيد إنه يعي هذه المسألة ويقصدها إذ يوجه فكر قارئه وجهة ثم يفاجئه بوجهة

ولكن ثمة امرأة أخرى تستغرق زمن الشاعر كله، وليس أدل على ذلك من عنوان قصيدته "لعمام مضى، لعمام جديد سيأتي" (٤)، الذي استوعبته الاستهلال في قول الشاعر:

لعمام مضى

لعمام جديد سيأتي

تكونين أنت حياتي

وضوئي وخبري وزيتي

وثمة أكثر من إحياء بثبات أحاسيسه إزاء تلك المرأة إضافة إلى الزمن الذي صرح به مما جعله يقف مختاراً واعياً في إطار زمني مغلق حيث تحاصره تلك المرأة بإرادته. وتتولى الأفعال (مضى، سيأتي، تكونين) تعزيز هذا الزمن وتوكيده. وتشع دلالات الاستقرار في حب الشاعر من خلال اختياره للجمل الاسمية التي تشي بالديهومة و الثبات (٥) (أنت حياتي، وضوئي، وخبري وزيتي) وهي تعكس مجموعة من التشبيهات البليغة التي تشكل في هيئتها هذه ما يدعى بـ (تشبيه الجمع)، (٦) حيث ينفرد اللفظ الدال على المشبه (أنت) وتتنوع الألفاظ المعبرة عن المشبه به (حياتي، وضوئي، خبري، زيتي). فالشاعر لا يكتفي بأن تكون تلك المرأة حياته بل هي مناره وقوته اليومي كما أنها بهجته في حياته والجانب المتألق منها، حيث يستمد هذا المعنى من أوجه الشبه التي انتظمت تشبيهاته البليغة. وتأتي الخاتمة منسجمة مع هذه الاستهلال فهي تعزز رغبة الشاعر في أن تقترن حياته بتلك الحبيبة في قوله:

أخرى يختارها، ولذلك تأتي الخاتمة هنا متسقة مع الاستهلال في قول الشاعر:

وحين ألح حضورك فياً
حثت خطاك إلى عشنا
وكان الظلام يخبئنا عاشقين
ويحرسنا في ظلال القمر

إذن فإحساسات الشاعر إزاء تلك المرأة في الاستهلال لم تغب وإن احتضنتها الأماني والأحلام بل تعززت في خاتمة القصيدة.

ومنذ عنوان قصيدة "امرأة، امرأة" (٩)، نفهم من تكرار لفظ (امرأة) أن بؤرة القصيدة امرأة حقيقية تعني الكثير بالنسبة للشاعر الذي يبدأ بأن يقدم لنا طرفاً من طبيعة شخصيتها بقوله:

جميل منك هذا الصدا أعشقه
غريب منك ما تأتين، لا تأتين
حتى حين أنتظر

ويهمضي الشاعر في قصصي الملامح الصعبة لتلك المرأة غير الاعتيادية، فتأتي خاتمة القصيدة من نسيج استهلالها، فهي امتداد لها إذ يقول الشاعر:

عجيب أمرك العاتي
وفيك الفكر ينحصر
لطيف منك ماتبين لو تبدين
ما كان أبرى الخطر

حيث يفسر لنا الشاعر سر اهتمامه بتلك المرأة، فهي تجيد استشارته بحيث تضطره إلى الانصراف إليها بكل

كيانه. إنها تحسن فن الصد و المراوغة من أجل مزيد من الحب والرغبة حد الاشتغال.

وفي قصيدة "فجيعة النخيل" (١٠)، تنم الاستهلال عن خوف الشاعر وقلقه حين نومه، مما يعطي للحدث الذي أرق الشاعر وأخافه أهمية بالغة إذ يقول:

يؤرقني الخوف حين أنام
وأخشى ذهاب النخيل مع الراحلين
وقد كان هذا النخيل مناي وحيي
وأيامي الغالية

إن استهلاله كهذه مما يشوق القارئ إلى معرفة هذا الأمر الجلل الذي شغل ذهن الشاعر وهو يصرح به على نحو مكثف منذ السطر الشعري الثاني ويكشف في السطرين الشعريين اللاحقين عن أن النخيل ليس مجرد رمز من رموز الحياة والأصالة حسب بل إنه يدخل في نسيج ذكريات الشاعر وماضيه وحيه، وتأتي الخاتمة متسقة مع هذه الاستهلال ونابعة منها إذ يتصاعد حزن الشاعر فينسب للنخيل صراحاً واستغاثات من مصير الموت الذي يلاحقه وفي سياق تشخيص استعاري (١١)، يطبع هذه القصيدة وينتظمها حيث يقول:

ويصرخ هذا النخيل
يردد أغنية البحر عند المساءات
والماء يولج أمتعة للرحيل
أمام الدروب البعيدة

مما يعزز ارتباط النخيل في ذهن الشاعر بالحياة والخضرة والخصب

وهي مما يخشى عليها الشاعر من زحف الجذب وسريان الملوحة القاتلة. وربما لا تشي استهلالة القصيدة بخاتمها ولكنها تهيب لأجواء القصيدة التي يغلب عليها منذ البداية حزن شفيف في قول الشاعر من قصيدته "تكوين للخلقة الأولى" (١٢):

يا امرأة في كل الأزمان

ودعيها تنساب بأرض النسيان

إن هذه الدعوة التي يوجهها الشاعر إلى تلك المرأة إنما هي انعكاس لإحساسه بالحزن الذي لا يستطيع التخلص منه والفكاك من قيوده، ولكنه يفضي إلى مزيد من الأسئلة الحائرة التي يوجهها إلى ذاته وهو يجربها على لسان الماء والصباح والبحر بعد أن يؤنسها ويضفي عليها وعي الإنسان ومشاعره التي تجعل منها ملاذاً للشاعر وموضعاً أميناً لأسراره. لذلك ينمو المقطع الأخير الذي اشتمل على الخاتمة من داخل القصيدة، وهو ينسجم مع حوار الشاعر مع رموز الحياة ومظاهرها ولا سيما البحر في قول الشاعر:

والبحر أمامك يحو ظلاً رسمته الأيام

يطبع في ذهنك بعض سؤال

كيف يكون التكوين بدنيا الأحلام؟

كيف يكون التكوين بدنيا الأحلام؟

حيث تنم الخاتمة عن وصول الشاعر إلى إجابات حاسمة لتساؤلاته المريبة في أن الإنسان مجرد ظل عابر تمحوه الأيام ليحل بديلاً عنه ظل زائل آخر، وإجابات الشاعر مستوحاة من مظاهر الطبيعة المختلفة حيث تؤدي كل ظاهرة دورها دون جهد أو معاناة، إنها

تنساق إلى صوت الفطرة في داخلها. فلماذا لا يتعلم الشاعر منها؟، لذلك يختم الشاعر لوحته الشعرية بحكمة البحر وهو يطوي ظلال الناس وآثارهم مستثيراً سؤالاً أخيراً يظل يلح على ذهن الشاعر، لذلك يكرره مرتين (كيف يكون التكوين بدنيا الأحلام) حيث يذكرنا بعنوان القصيدة (تكوين للخلقة الأولى) وباستهلالها الحزينة إذ إن التساؤل الأخير ينم عن أن الشاعر وإن وجد الإجابة الشافية لتساؤلاته فأن حزنه مازال قائماً. وتشف عن ذلك حيرته إزاء هذا الكون الذي سرعان ما يتخطى أحلام الإنسان وأمانيه. ويختار الشاعر عنواناً موقعاً لقصيدته "حرفي يفتال علانية حرفي يفتال" (١٣)، يستهلها بقوله:

أه زمني أرثيك

ولكن في زمن لا يسمع أناثي

إن رثاء زمن الشاعر وأناته تضيء على القصيدة طابع الحزن حد اليأس منذ الاستهلالة إذ إن الرثاء يلي حدوث الموت وقلماً يأتي قبله. والشاعر هنا يفرق بين زمنين أحدهما: زمنه الخاص الذي لفظ أنفاسه، وثمة زمن آخر قاس صفيق السمع لا يصغي لأهات الشاعر وتوجعاته، ولكن الخاتمة تنمو باتجاه آخر هو غير ما أوحى به عنوان القصيدة واستهلالها إذ يقول الشاعر:

حرفي يفتال علانية حرفي يفتال

وأنا زلزال أعبر نهر الظلمات

أنفجر في الأرض الحبلى، وأغني

لترعد الآتي

يكني الشاعر هلال العامري عن

الذي شغل الشاعر بحيث جعله يتمنى
لو استقر حلمه وهدأ كي يتاح له أن
ينعم بالراحة. ويتولى الشاعر الكشف
عن طبيعة حلمه في مقاطع شعرية لا
حققة حيث يقع بعضها في دائرة الحلم
الجماعي في حين يجسد بعضها الآخر
حلم الشاعر الخاص في أن يؤدي الشعر
عامة رسالته المقدسة حين يستحيل إلى
ثورة في وجه الظالمين ومنار للمهتدين.
ومن هنا تتجه القصيدة إلى خاتمتها
في قول الشاعر:

لك الله يا أيها الشعر

حين تصوغ برمك أحلامنا

وتعبر تعبر تعبر رغم الصعوبات

كل الدروب التي أصبحت شائك

حيث يتأنسن الشعر فإذا به صديق
الشاعر وقرينه الذي يناديه ويبارك
خطواته في سياق اللوحة الاستعارية
التي رسمها هلال العامري للشعر
الحقيقي الذي يمكنه أن يكون أداة
تغيير باتجاه مستقبل أفضل وعلى كل
صعيد.

ويتخذ الشاعر من المياه عنواناً
لقصيدته "المياه، المياه، المياه" (١٥)
ولا يخفى ما في لفظ المياه من رمز
يقترن بالحياة ونبضها وديمومتها. يقول
الشاعر في استهلاله هذه القصيدة:

تطل المياه المياه المياه

مياه تطل بكل الضفاف

وكانت سواقي (الدغالي) و(بوغول)

تشكو الجفاف

حيث تركز هذه الاستهلال على
لوحة شعرية تنطوي على تضاد حاد،

دور الفكر والأدب الحقيقيين بالحرف
وهو يشهد اغتياله علناً وأمام عينيه
إفصاحاً عن عمق مأساته بيد أن الذي
يفاجئنا به هو رفض الشاعر لهذا
الواقع و السعي لاجتيازه متخذاً من
بعض مظاهر الطبيعة أدوات فنية تشير
من طرف خفي إلى أن الحياة بطبيعتها
متغيرة فلماذا يستسلم الإنسان لواقع
الانكسار و الموت، لذلك يقرن الشاعر
نفسه بالزلازل المدمر، ويلمح أجواء
الأسطورة لحا عابراً حين يعبر نهر
الظلمات، ويفصح عن وجه الشبه الذي
يجمع بينه وبين الزلزال من خلال الفعل
المضارع (أتفجر)، وتعد الأرض الحilly
بكل جديد لا يخطر على بال أحد،
ويقلب الفعل المضارع (أغني) أجواء
القصيدة باتجاه التفاؤل والتغيير
الإيجابي المستمدين من فعل الغناء
تارة ومن عطاء الرعد الذي يستهل
انهمار الغيث وحلول الخصب تارة
أخرى. وبذلك فإن الخاتمة قد تتضاد
مع الاستهلال وفي سياق شعري يشي
بضرورة التجاوز والتغيير الهادفين.

وفي قصيدة أخرى للشاعر يختار
لها عنواناً موقعا أيضاً بيد إنه محايد
لا يشي بفحوى القصيدة "وللشعر
أهتف يا أيها الشعر" (١٤) نلمس
الاستهلال المفصحة عن طموح حلم
الشاعر وريادته لآفاق أتعبت الشاعر
في قوله:

يجنح حلمي بعيداً

وأسأله مرة: ألا تستريح قليلاً

لأنصب من رغبتني خيمة للمصباح

إن بداية كهذه من شأنها أن تشوق
القارئ لمعرفة طبيعة ذلك الحلم الكبير

إليّ بفنجان قهوة
وبعض من الرغبات
أشعلها في الفضاء

واستهلالة من هذا النوع من شأنها
أن تشوق القارئ إلى الكشف عن عالم
الشاعر وطبيعة رغباته التي جسمها
شعلاً نارية تلوح في الأفق كي يراها
الناس جميعاً، وفي الخاتمة يفصح
الشاعر عن رغبته الأثيرة في حضور
الشعر إذ يقول:

إليّ ببعض من الشعر كي أستفيق
أوزع خبزاً وخمراً بهذي المدائن
وأرسم فجراً بأرض المفاطن
وأركب أشرعة الانتشاء

وأرفع كل البيارق فوق ضفاف اليقين
فيكون الشعر سلافة خاصة توقظ
إحساسات الشاعر فيصحو كي يصوغ
شعراً يقرنه بالحبز، وبذلك يطبع هذه
الصورة الشعرية بطابع ذوقي يديم
الحياة (الخبز) تارة ويلونها بألوان
النشوة تارة أخرى. ويمضي في رسم
مشاعر الانتشاء وهو يقول الشعر
المرتبط ببزوغ الفجر المنبئ بحياة
جديدة و المبحر إلى آفاق لا حدود لها
والطامح إلى رفرفة البيارق بألوانها
الزاهية إحياء بتنوع الحياة وحركيتها.
وتتعرز الصلة ما بين الاستهلالة
والخاتمة من خلال القصيدة الأولى
في هذه المجموعة وقد جاءت تحت
عنوان " القصيدة الأولى، إلى أبي "

ففي الوقت الذي تندفق فيه المياه
عبر السطرين الشعريين اللذين تكرر
فيهما لفظ (المياه) أربع مرات فأن
سواقي (الدغالي وبوغول) وهما نهران
أثيران لدى الشاعر تترقب قطرة
الماء وتتمناها إثر جفاف مميت، إذن
فالشاعر ينتظر الماء كي يبدأ عهد
الخصب إثر عهود الجفاف، وتتعطف
الخاتمة باتجاه انتظار من نمط آخر
حين يقول الشاعر:

صدى الذكريات الحزينة، هذا الفراغ
رصيد من السحر، بعض من الشعر
يلغي الظلام ويملؤنا ثورة وثبات

وهنا يؤنس هلال العامري الشعر
وينسب إليه الرسالة السامية التي من
شأنها أن تجعله مضيئاً أمام الدجنات
الحالكة ومعيناً في الملمات ومهمازاً
للانتفاضات، لذلك فإن انتظار المياه
رمز ديمومة الحياة في الاستهلالة
يعادل تماماً انتظار الشعر الحي
في خاتمتها، فكلهما يصنع الحياة
الجديدة ويديمها.

وتقترب قصيدة " رياح للمسافر
بعد القصيدة " (١٦) من أجواء
القصيدة السابقة ولاسيما فيما يخص
رسالة الشعر المقدسة التي يطمح
الشاعر إلى تحقيقها - وقد تكرر هذا
المعنى في أكثر من موضع في هذه
المجموعة الشعرية (١٧)، حيث يستهل
هذه القصيدة بقوله:

(١٨) حيث يخاطب الشاعر أباه بقوله:

غادرتنا يا سيدي، والقلب تشعله الجراح

كل الوجوه غربية إلاك في هذا الصباح

حيث تكشف الاستهلالاة عن أسى الشاعر لفقده أباه، وهذا هو المعنى الظاهري لها بيد إن الشاعر يكشف من خلال بعض التفاصيل الواردة عن أنه يرهص به معنى آخر ولاسيما حين يستثمر ضمير المتكلمين (غادرتنا) مما يشي بأن الشاعر يعني أن يكون الأب رمزاً للمجد العربي الراض لمظاهر الذل. ومن هذا المنطلق تتسجم الخاتمة وتتسق مع استهلالاة القصيدة في قول الشاعر مخاطباً أباه الرمز:

كل الأماكن سيدي بيعت بأرصدة الكلام

وعزائم الأطفال دثرها السكون لكي تنام

إلا الطفولة في رحاب القدس والبلد السلام

حيث الحجارة ثورة ضد الظلام

وهنا تفضي الاستهلالاة التي كانت حزينة لفقد الأب إلى الثورة و التمرد اللذين جسدهما أطفال الحجارة حيث يبارك الشاعر ثورتهم ويشيد بها.

ولعل خير ما نختم به هذه السطور هو التوكيد على أن الشاعر قد يستهل قصيدته بها ينسجم مع خاتمتها إذ يبدو أن من نسيج واحد، وتطفئ عليهما أجواء متشابهة. وربما تتضاد الخاتمة مع الاستهلالاة في أجوائها وموضوعها في سياق شعري آخر. وقد تكون الاستهلالاة محيدة بمعنى أنها تهئ القارئ وتشوقه

لما يليها دون أن تشي بخاتمة معينة وفي هذه الحالة تنمو الخاتمة من داخل القصيدة وبها ينسجم مع موضوعها وأجوائها، مما يؤكد على أن القصيدة في هذه المجموعة تخضع لوعي الشاعر وقصديته بحيث تبدو مثل لوحة فنية تتسق ألوانها وظلالها أو تتضاد حين يتطلب السياق الشعري ذلك.

الهوامش

(١) هلال العامري، رياح للمسافر

بعد القصيدة، ١٩٩٣.

(٢) ينظر: مجد الدين الفيروز

آبادي، القاموس المحيط، عالم الكتب،

بيروت، دون تاريخ مادة (ه ل ل)

(٣) هلال العامري، ص ٩٥

(٤) نفسه، ص ١٠١

(٥) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة،

المكتبة التجارية الكبرى، ط ١٢، القاهرة

١٩٦٠ ص ٧٢.

(٦) الخطيب القزويني، الايضاح

في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد

المنعم خفاجي منشورات دار الكتاب

اللبناني ط ٥، ١٩٨٠، ص ٣٧١.

(٧) هلال العامري، ص ١١٧.

(٨) مجدي وهبة، معجم مصطلحات

الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص

١٧٢.

(٩) هلال العامري، ص ١٢٣.

مكتوبة على الآلة الطباعة، كلية الآداب،
جامعة الموصل ١٩٩٥، فصل التشخيص
الاستعاري، ص ٢١ - ٦٠.

- (١٢) هلال العامري، ص ١٠٧.
- (١٣) نفسه، ص ٣٩.
- (١٤) نفسه، ص ٥٣.
- (١٥) نفسه، ص ٦٩.
- (١٦) نفسه، ص ٨٧.
- (١٧) نفسه، ص ٧٣، ص ٩٣.
- (١٨) نفسه، ص ٢٣.

(١٠) نفسه، ص ٢٩.

(١١) يرتبط التشخيص الاستعاري
بالشخصية الإنسانية وخلع سماتها
على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية
والانفعالات الوجدانية. ينظر: سيد
قطب، التصوير الفني في القرآن، دار
المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٦٣ - ٦٤.
وللاستزادة ينظر: د. وجدان عبد
الإله الصائغ، الصورة الاستعارية في
شعر الأخطل الصغير، رسالة دكتوراه



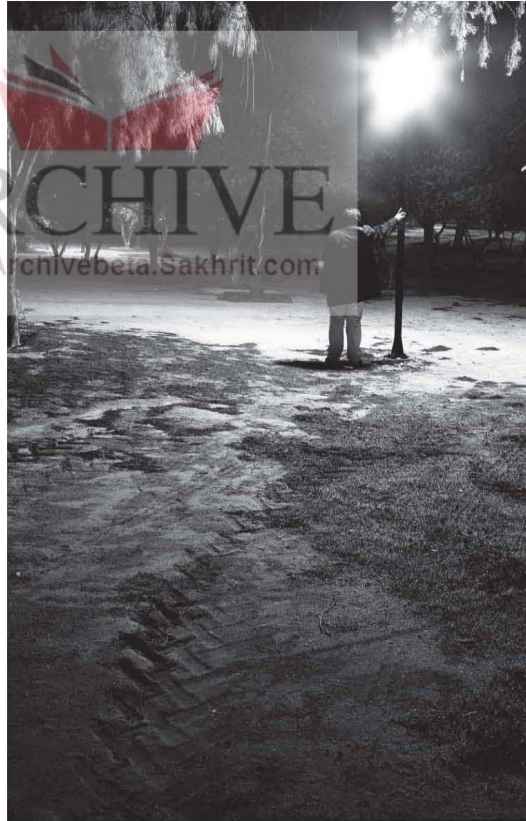
مقالات

الرواق.. وكلام في الصورة

بقلم: فتحية حسين الحداد
(الكويت)

بحركة رشيقة حطت
في ممر رابطة الأدباء
أخيراً ست لوحات للمصور
والكاتب يوسف خليفة،
لتمنح الممر روحاً تجعله
أقرب إلى رواق للأدب وللفن
فيتحول الممر السريع
إلى لحظات توقف وتأمل
في مغزى هذه الكلمة
ومعطيات تلك الصورة.

في رواق الرابطة تذكرت
حواراً حول الأدب والمسرح
بين "هي" و"هو" صاغه
الأديب غازي القصيبي في
روايته "هما". أعجبني
أن ألعب دور "هي" في
مسرح غير مرئي وتوقفت
مع يوسف خليفة الرواق





نتجاور حول الصورة والكلمة. خلف عناق ...

هي: في أعمالك هذه تجاور كل صورة
نص أو اثنين، فأيهما ولد أولاً؟
وحيد... وحيد
كم يشبهني ذلك البعيد

هو: الصورة ... بعد أن التقطتها،
تأملتها ثانية وهي على الورق، عرضتها
(قبل أن ينتقل إلى الصورة الثانية
تستوقفه)

هي: انتظر... أعتقد أنه بالأصل لم
يكن وحيداً، الخواء بجانبه يوحي بأنه
كان بصحبة رفيق، رفيق رحل أو لم
يأت بعد...

هو: الصورة التقطتها عند ميناء
الشويخ عندما احتضن سفناً مهجورة
وحيداً.

هو: ربما تأثرت بالنص المجاور
للصورة...

هي: ولكنك استخدمت تقنيات معينة
(يقرأ الاثنان)

فلم تعد ملامح الرجل واضحة والسفينة
غارق في بحر ينضح عطشا

المناسب وضمن تقنيات جمالية متقنة تمنح المتلقي جملة تأويلات، تماماً مثل الكاتب الذي يهتم لآليات التلقي ويجيد صنعة النص المكتوب فيختار من التعبيرات ما يرقى بمنطق النص ويختار من سحر الكلام ما يصبح أحجية ...

هو: المصور يختار الزاوية، الموضوع... هي: هو يختار وغيره يختار

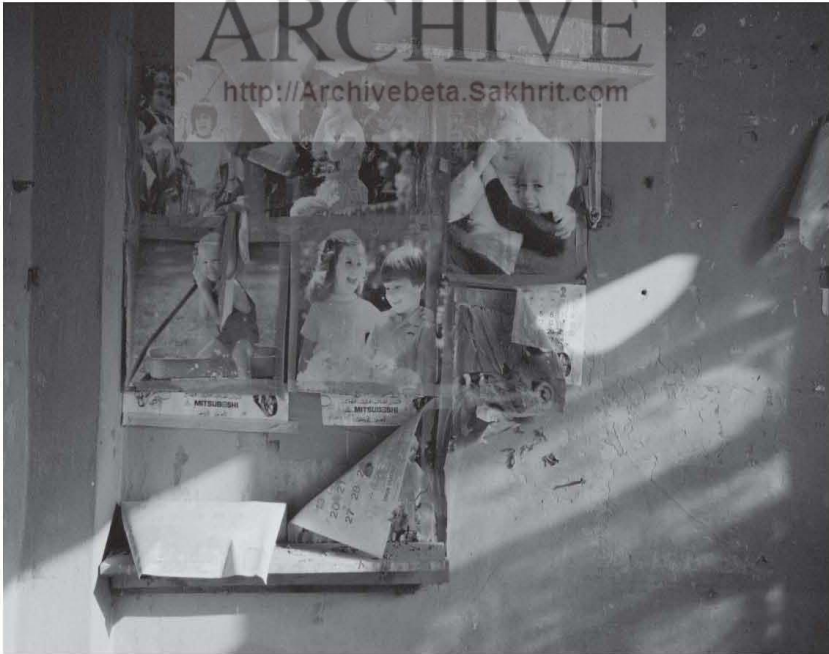
هو: يختار الآخرون حين ينظرون إلى الصورة فيتعرفون على ميناء ألفوه، شارع اعتادوا المرور به، ولكنهم يفاجئون بتفاصيل غابت عنهم زمناً واكتشفها مصور يتجول المكان للمرة الأولى.

في الخلف صارت نصاً مسانداً ينضج بالتعبير عن الوحدة، عن الهجر.

هو: والوحيد صار غارقاً في بحر ينضج عطشاً...

هي: عموماً... بالنسبة إلي فإن حضور هذا الرجل فرض غياب آخر، هناك شيء في فضاء الصورة لا أحسن تفسيره، أقصد لا أجد وسيلة للتعبير عنه.

هو: لهذا علاقة بآلية التصوير... هي: (تقاطعه) ... وبالفعل الإبداعي، المصور في هذه الحالة كالأديب، الأمر ليس مجرد نقل صورة، معرفة آليات التصوير يجب أن تقود إلى رسم أفق محدد لوضع الرؤية المختارة في الإطار



هو: ربما هي كذلك، تشكلت صور الأطفال فيها الموضوع، واللقطة بالنسبة لي كانت جاهزة وكاملة بعناصرها، تنتققات الصبغ على الحائط أضفت على اللقطة تأثير مناسب، الإضاءة في تلك الساعة أعجبتني، وبالتالي أخذت الصورة دون أن أضيف عليها شيئاً.

هي: الأمر يتعلق هنا بنظرة المصور وكيف يرى الأشياء من حوله واختياراته من العالم المحيط به.

هو: ليرسم المحيط الذي ينقل رؤيته للأشياء، وإن أراد وضع خلفية ما استدعى أدواته المعرفية والجمالية، وعمل على تحديد العناصر المفقودة، حاجته من الشخصيات، الإضاءة المناسبة.

هي: تذكرني ثانية بالكتابة، ولو أن الإضاءة عند الكاتب هي حالة ذهنية تعني بلحظات التوقف عند هذه الصورة أو عند تلك الكلمة لاكتشاف أبعاد النص وبلورة المواقف الأساسية.

(قريباً من الممر تحدث جلبة، عمال يطوون طاولات البوفيه بعد مناسبة ثقافية رسمية، قرعة الأواني المحمولة تطغى على حديث الرواق ولا تنتهي حتى يصل الاثنان إلى اللوحة الرابعة) هي: وما قصة هذه الصورة، كأنها

صورة داخل صورة؟

هو: هذه الصورة أخذتها في بيت مهجورة في مدينة الكويت، على الحائط توزعت صفحات من كاتولوجات وصور مختلفة.

هي: أعرف أن هذه البيوت نالها الهدم الثقافي... وبعدها جاء من يلعن الظلام ... هذه البيوت ظلت تنن الهجر ولا أعتقد أن هناك فيلماً وثائقياً حفظها... لنعد إلى اللوحة... ما أجمل أن يؤتمن الفنان على التاريخ... أعتقد أن صور الأطفال جزء من روزنامة علقها أهل تلك الدار...

هو: ربما هي كذلك، شكلت صور الأطفال فيها الموضوع، واللقطة بالنسبة لي كانت جاهزة وكاملة بعناصرها، تشققات الصبغ على الحائط أضفت على اللقطة تأثير مناسب، الإضاءة في تلك الساعة أعجبتني، وبالتالي أخذت الصورة دون أن أضيف عليها شيئاً.

هي: تأثير ضوء الشمس الساقط على وجوه الأطفال جاء وكأنه مقصود، برأبي أن الصنعة هنا كانت في اختيار اللحظة والمكان، أعتقد أن عدم الإضافة صار بمثابة صمت يغني عن لغة المبالغة وتصنع الحكمة.

(لا يعلق... وتدعوه)

لقراءة النص المجاور)

طفولتنا على جدار العالم ممزقة

مهما ابتسمنا ... ضحكنا

لهثنا فرحاً

غمرتنا كوابيس ... تعشق رائحة
الكفن

نحن ورود في بساتين الله

”الرجاء عدم قطف الورود“

هي: حينما أنتقل من الصورة إلى
نصك المكتوب، يجرفني إحساس للقول
أن الصورة هنا تمثل نصاً بصرياً تحكمه
الواقعية المجسدة بوجوه الأطفال،
فجاءت كلماتك لتصوغ الواقعية في
قالب تجريدي ممثل بالطفولة، حائط
البيت الإسمنتي صار جداراً العالم
بأسره، وكلمة ممزقة تدفع بالقارئ لأن
يتأمل الصورة ثانية ليكتشف انفصال

الصبيغ عن الحائط ما يوجي بخارطة
ممزقة لا تستوعب ضحكة طفل و...

(تمر شابة قريباً من المكان تذكر ”هي“
بموعدهما وتحثها على الاستئجال)

هي: نحن محكومون بالوقت...
لنتحدث سريعاً عن هذه اللوحة...

هو: الصورة أخذتها على سفينة مهجورة
في الشويخ، واعتماداً على تقنية خاصة
بالتصوير استخدمت السفينة.

هي: صورت سفينة لتأخذ إطاراً؟

هو: صورت جزءاً من السفينة. والإطار
هنا ليس فقط ...

هي: (تقاطعها) أرى الآن ما تقصده...
ليس بسيطاً كما نتخيل، له وظيفة

مركبة إن صح التعبير...

هو: بالتدرج من إطار اللوحة المعلقة،
إلى إطار أصغر مأخوذ من السفينة،
إلى اليد في وسط الإطار الأصغر،
نجد أننا نتنقل من مرحلة إلى أخرى.

هي: وكأننا نتعمق في الموضوع، أكثر
فأكثر...

هو: فيصبح التركيز أقسى على
الموضوع

هي: وتستحوذ على تركيز المتلقي ...
وتوجيهه إلى ما تريد بتدرج يتماشى مع
محفزات الرؤية وعناصر المشاهدة...
ولكن ماذا عن الموضوع؟

هو: كما تشاهدين، أصبح الموضوع
راحة اليد بخطوطها

هي: وانطلق لسان الطبيعة الصامتة
بالكلام وتساءل الإنسان ما هو الإطار
الذي يحيط بآمالنا وكيف لنا أن نتحكم
بمصائرنا وخطوط الحياة تبدأ من
ماضٍ محتم تقضي به يد القدر لتنتهي
إلى مصائر متقاطعة متشابكة نجهل
نهاياتها.

هو: لهذه الصورة كتبت ضياء يوسف
التالي

كوننا محكومين بـماضٍ عشناه

ويخطوط أعمارنا ... نعيشها

(تعود الشابة وتشير إلى ساعتها
وبنظرة تذكري بضرورة ترك المكان)

هي: وماذا عن هذه اللوحة، كيف

جعلتها خضراء؟ لنقرأ رؤيتك لها

(تقرأ ويستمع إليها)

ومضات هكذا السعادة

بقع متناثرة

هنا... هناك

هو: أخذتها في ضباب منتزه الخيران،

وقفت عند عامود الإنارة وقمت بتوقيت

الكاميرا

هي: وصورتك الكاميرا في الضباب؟

تواطأت معك إذن

... لم يسعها أن تسمع تعليقه، فقد

جاءت الشابة وسحبته من يدها

وخرجتا من رواق رابطة الأدباء

وانطلقتا همساً في حديث آخر

موشى بالومضات...



الشاعر إبراهيم الخالدي "الفتى" الرافض بغضب أنيق

بقلم : علي عبد الفتاح
(الكويت)

الشاعر إبراهيم حامد الخالدي من شعراء الكويت الشباب الذين تفتح وعيهم على الحياة الجديدة بروح جسورة تحلم باقتحام الغيب وشق الدروب نحو حلم جميل يراود الشاعر ويتلمس معالنه في كل لحظة.

الشاعر إبراهيم الخالدي درس في مدارس الكويت وتخرج من جامعة الكويت كلية الهندسة والبتترول وعمل في الصحافة ومازال قلماً رشيقياً يتابع الحياة الثقافية بجدية ومثابرة ويعلم بثقافة عربية نقية يتوحد العرب من خلالها لبناء مجتمع خالٍ من القبح والفساد والهزائم.

وقرأ في الأدب العربي ونمت موهبته من خلال اطلاعه الدائم على الكتب والدواوين الشعرية وصدر له مجموعات شعرية هي :

- دعوة عشق للأُنثى الأخيرة ١٩٩٤م وعاد من حيث جاء ١٩٩٧م، واحتمالات المعنى ٢٠٠٦م.

إبراهيم الخالدي شاعر يواجه واقع من العبث والجنون فقد أفاق ذات ليلة ليشاهد كيف يصبح الكون في لحظة ما حالة من الدمار والاجتياح ريح بلهاء أودت بكل شيء.

ووقف على جراحه يشهد مأساة جديدة حين تلوثت نوارس البحر بدم النفط وطافت الجثث فوق صفحات الخليج. لم يكن

" يكتب حليماً ممزقاً بنبال
الواقع.. وضائعاً بين الخلجان
ونزيف الصحراء..

يدري الشاعر إلى أين ينحاز؟ وماهي
الحقيقة؟ وأين الإنسان العربي؟

تلك الحروب على ضفاف الخليج
أطاحت بكل ما كان هو اليقين وزرعت
الشك في نفوس الجيل الجديد الذي
جاء مدفوعاً بقيم العروبة والولاء للأمة
العربية ونضالها العريق.

وطرح إبراهيم الخالدي تساؤله
المريز: هل عاد من حيث جاء هل تلك
هي رحلة العبث والهوان التي يسافر
فيها الإنسان العربي المهزوم.

ولذلك جاءت قصائد الشاعر
غارقة في هذا العبث وتهكم من هذا
الوجود وتتصارع مع الواقع وترفضه
وتحلم بواقع آخر قد يغير هذا العبث
ويمحو ظلال العار والانكسار الذي
حاق بالإنسان :

عاد من حيث جاء

الفتى الهاشمي النقي الرداء

كان في مصر والشام والنهر وان
وكان إماماً بقصر الخليفة حيناً

وسجن الخليفة حيناً

وفي معصميه بلاء بيوم حنين

وفي مقتلته حنين لكرب البلاء

جال في الأرض

حتى تلملم من سيفه المنتضى

وارتضى

غيمة لا تخون خزائنها

وطناً في السنين الخواء

ينتمي الشاعر إبراهيم الخالدي
إلى جيل من الشعراء أعلن غضبه
على الواقع بل رفضه لكل ما يدور فوق
الأرض من أحداث . إذ كيف يشاهد
وطنه يُستباح في الثاني من أغسطس
عام ١٩٩٠م.

ويترنج الوطن . ليس تحت
حوافر جياد أجنبية بل إنها جياد
عربية اقتحمت الدار والميناء والبيوت
والمساجد وحولت الوطن إلى معسكر
اعتقال.

كيف يتصور هذا الشاعر الذي
جاء حافلاً بالألماني والطموحات
العظيمة وحالماً بمجد أمته العريق
وتراثها الفياض.. كيف يتصور أن
يغتال الشقيق الشقيق ويقف الأعداء
يتأملون مسرحية عبثية أبطالها
الأخوة الأعداء.

كيف تُكتب القصيدة؟

وكيف يكتب الشاعر بدم الروح
مأساة الوطن المستباح؟

إبراهيم الخالدي شاعر بارزت
أحلامه الحقيقة البشعة فقرر أن يعلن
غضبه على هذا العالم الغارق في
الخواء. ويشهر سيف الرفض والتمرد
على تلك الوقائع الغريبة التي شوهت
العربي المسلم.

ويشغل الشاعر الخالدي السؤال:
من نكون الآن؟ هل نحن مجرد أمة
تحيا على هامش العالم بلا ذكر أو
عنوان؟ هل نحن أمة كتب عليها الفناء
والتقهقر والعودة إلى عصور الكهوف
والطغيان؟ تلك الأفكار يطرحها شاعر

أزواج ما بين عباد شمس وشمس
أسلك الدرب بين الممالك
أصطفى من أشياء وما أشتي
قد ورثت الديار
ومن أورثوها
ومن ضيعوها
فلن أنتهي
لي من الأرض رمل غوى
وفي الشاهقات
نشيح تطاول في
وفي الباسقات
ركام تهادي
وساد البلاد
ولما تهادى

همي
فارتعشت

إبراهيم الخالدي هذا الشاعر الذي
يكتب حلماً ممرقاً بين البلاد.. وضائعا
في الخلجان.. هو نزيه في الصحراء
وحيدا يشهد الكون لوعته ولكنه يصرخ
بالرفض ويلوذ بأحقاب السنين ينشد
بقعة من الضوء تثير الدرب أمامه.

الغربة الروحية بعثت كل يقين
لديه.. وأطاحت بآخر ما كان يأمل
فيه .. وآخر ما كان يعلم به في
الزمان الجميل. فسد المكان وتحول
الزمان وأصبح يرى كل الكائنات عرايا
تفضحهم سوء أعمالهم وخزي مواقفهم
الباردة.

يعود الخالدي ينبش في التاريخ..
ويشير أعماق الصحراء لبيحت عن

الغضب والرفض إبراهيم الخالدي
لكنه غضب أنيق وليس فجاً يصور
مأساته في الغربة الساحقة التي
يستشعرها في الزمان والمكان. غربة
روحية تعري الزيف وتكشف عن عالم
ملوث ومؤامرات تحاك عمن يرث تركة
الرجل المريض؟

فكيف نهوى دون قرار ؟ أسئلة
غاضبة في أشعاره
كيف يموت السيف .. والحصان
وتفر الصحراء؟ كيف ذلك؟

يمد الخالدي جسور الروح مع
الوعي ويوقن أن أمته لا بد وأن تنهض
.. ويتحرك السيف من غمده.. وتركض
حوافر الجياد تنهش مساحات الصحراء
لتسابق هذا الآخر الذي يظن أننا في
إغفاء عميق .

ويعبر الشاعر إبراهيم الخالدي
عن محنة الغربة حين يعترف بأنه هذا
الفتى الذى لم يجن من العالم شيئاً
حيث عاد من حيث جاء متجرداً من
كل مزية وفاقداً كل معنى في الحياة
ويقول:

عاد من حيث جاء

الفتى الهاشمي النقي الرداء

وأنا منه

إن شئت صدق الحديث

أنا بعضه

غريتي من شتات سهيل الخيول

ضحى الحرب

أمس

احفظ الدرس عن ظهر قلب

أحلامهم وأبحروا باتجاه العالم في
حرية وشجاعة وإقدام:

بحر

وصيادون ملتفون حول كوت

نسجوا على صخر الشطوط

أكفهم

واستشعروا في الماء

حورياتهم

ومدائن الياقوت

رسموا على غبش المدى

أحلامهم

وغناؤهم

أضحى حدود بلادنا

وشوارعاً وبيوت

الشاعر إبراهيم الخالدي يقف
على حافة الهاوية صرخاته تدوي في
كل مكان... يزلزل غيم الصحراء وينتزع
السيف من رقاده ويقود صحوه إلى
الغضب الجديد.

الإنسان الجديد الذي يطعن قلب
الخواء ويزيل غريته ولكنه يعود وحيداً
يبكي صمته وضياعه:

وعدتُ وحيداً إلى أضلعي

بارد دمعها

انسكبتُ

رب حزنٍ نما

فيه من شقوة البرد ما لا يدثر

روحي

ولا يستفز جروحي

كفى

انقضى العمر في غربة تلو أخرى

ولست تمل

ويحدثنا الشاعر عن صورة وطنه
وقومه وكيف تشكلت مع الحقب
والسنوات ويرى أن هذه الصورة
البسيطة لن تتمكن قوى الصراع
العالمي من أن تطمس حدودها لأن
هؤلاء القوم حفروا في جبين الزمان
تاريخهم ونقشوا فوق صفحات التاريخ

مقالات

توفيق الحكيم.. صانع عصره

بقلم: مصطفى اللطاوي
(مصر)

”صيرير القلم اليوم .. هو نفير الإصلاح غداً“

توفيق الحكيم.

توفيق الحكيم.. رجل القانون الذي أدركته حرفة الأدب.. واحد من العباقرة العظماء الذين صنعوا عصرهم بما خلفه من آثار أدبية بديعة كتب لها الخلود. وإذا أردنا أن نصف عبقرية توفيق الحكيم في كلمات فلن نجد أدق من وصف الأستاذ العقاد لعبقرية الشاعر الألماني العظيم جيتي في كتابه ”تذكار جيتي“ إذ يقول.. من العبقرين من تعرف مداه بكتاب واحد أو قصيدة واحدة.. لأنه لا يرتقي إلى أوجه في بعض أعماله فيأتي بخير ما عنده أو كل ما عنده فلا تحتاج إلى تجربة له بعدها.

ومنهم من يعطيك جزءاً من عبقريته في كل جزء من كتابته وجيتي من هؤلاء العبقرين الذين لا ينبئ قليلهم عن كثيرهم لأنه لا يجمع نفسه في قطعة واحدة ولا موضوع واحد.. وما قاله أستاذنا العقاد في وصف عبقرية جيتي ينطبق تمام الانطباق على أدينا توفيق الحكيم فتجده يعطيك في كل مؤلف من مؤلفاته جزءاً أو ومضة من عبقريته. فهو بحق رائد المسرح العربي والكاتب الروائي والقصصي. والفيلسوف صاحب النظرة الشاملة للحياة وللكون والإنسان والأدب والفن، تلك النظرة الشاملة التي سجلها في كتابه ”التعاضلية“ والذي قال عنه مفكرنا الدكتور.. زكي نجيب محمود.. قرأت الكتاب فخيّل لي وأنا ماضي بين صفحاته إنني إنما أستمع إلى فيلسوف من

الحكيم على قدر عظيم من الأهمية لم يلتفت إليه النقاد وهو أنه كان نقادة للأدب من الطراز الأول. ولا نغالي إذا قلنا أنه صاحب نظرية خاصة به، وقد شرح هذه النظرية في كتابه الرائع "أدب الحياة" وقد يدهش القارئ إذا علم أن توفيق الحكيم لم يكن من محبي قراءة كتب النقد بل كان يفضل دائماً التعامل مع النصوص الأدبية التي يقرأها بشكل مباشر ودون وسيط .. لا قبل قراءة العمل ولا بعده، وقد أشار إلى ذلك في كتابه "ملاحم داخلية" مما يؤكد أصالة النظرية النقدية عند توفيق الحكيم. وقد كانت لتوفيق الحكيم تجربة رائدة في كتابة السيرة الذاتية فقد فتح بها باباً من ألوان الفن الجديد لم يكن مطروقا قبله.. إذ جاءت متفرقة في بعض أعماله الروائية مثل "عصفور من الشرق" ويوميات نائب في الأرياف" وأيضاً في مجموعته القصصية "عدالة وفن" هذا فضلاً عن كتابيه "زهرة العمر" ذلك الكتاب الفاتن الذي كان مجموعة رسائل أرسلها إلى صديقه الفرنسي أندريه. وكتابه الآخر "سجن العمر" وإذا كان كتابه سجن العمر سيرة لحياته الاجتماعية أو كما قال عنها إنها ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة.. إنها تحليل وتفسير لحياة. فإن كتابه (زهرة العمر) ليكشف عن سيرة توفيق الحكيم الفكرية والوجدانية وما كان يشغله من القضايا الثقافية والفنية. ومما لا شك فيه أن تنوع إنتاج توفيق الحكيم الأدبي والفني وغزارة ذلك الإنتاج وثرائه يرجع إلى تلك الثقافة الواسعة والعميقة التي حصلها طوال

فلاسفة اليونان الأقدمين.. يتكلم العربية ويرتدي ثياب أوروبا الحديثة.. ويقول إن توفيق الحكيم ينظر إلى الكون وإلى الإنسان النظرة نفسها التي نظر بها فلاسفة اليونان وهي نظرة تحاول جمع الأضداد في وحدة متسقة تتسيك اختلاف وجوهها. هذا فضلاً عن مقالاته الفلسفية العديدة والتي جمعها في كتبه تحت شمس الفكر وعصا الحكيم ومن البرج العاجي. ثم تتبين وجه توفيق الحكيم المفكر السياسي في مؤلفاته "شجرة الحكم" و"عودة الوعي" و"حمار الحكيم" وتارة يكتب في التاريخ الإسلامي سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم في تجربة فريدة لم يسبقه إليها أحد من الأدباء. إذ كتبها على شكل حوار مسرحي أو سيرة حوارية كما أطلق عليها الحكيم. وقد عاد توفيق الحكيم بعد ذلك ليدافع عن نبي الإسلام في كتابه "تحت شمس الفكر". وهو يعرض لمسرحية المفكر الفرنسي الأشهر فولتير والتي ألّفها عن الرسول وقد احتوت على الكثير من الافتراءات والأكاذيب والطعن في شخص الرسول الكريم. وقد وقف توفيق الحكيم من فولتير موقفاً حازماً ليس بصفته أديباً مسلماً فحسب بل بوصفه مفكراً حراً يأبى ضميره السكوت على ما جاء في المسرحية من مساس بشخص الرسول. وقد جرد توفيق الحكيم فولتير من لقب المفكر الحر ونفى عنه نزاهة الفكر. وتارة أخرى يخوض تجربة كتابة الشعر والحرف في كتابه رحلة الربيع. والخريف وهي تجربة وحيدة لم يكررها بعد ذلك.. وهناك جانب من شخصية توفيق

ثورة ١٩١٩ أحداث روايته العظيمة "عودة الروح" واستلهم كذلك من رواية تاييس لأناتول فرانس روايته "الرباط المقدس" ومن فاوست لجوته قصته "عهد الشيطان" ومن تراث الأدب العربي استلهم من كتاب البخلاء للجاحظ روايته "أشعب" غير أن كثرة الاستلهامات في أدب توفيق الحكيم ليس معناه أنه ينقل عن غيره، وإنما هو يستلهم أو يستوحي الفكرة فحسب ثم يكتب بعد ذلك عمله بها يتوأم مع فكره ثم يسقط عليه رؤيته الفلسفية الخاصة به، ولو لم يكن لتوفيق الحكيم دور غير ربطه المسرح بالأدب لكفاه ذلك ليدخل تاريخنا الأدبي من أوسع أبوابه. فبظهور الحكيم صار النص المسرحي كيانا أدبيا مستقلا يقرأ لذاته بصرف النظر عن تمثيله على خشبة المسرح لما تحتويه مسرحياته من حوار أدبي وفلسفي رفيع المستوى. وقد تأثر كل كتاب المسرح الذين جاءوا بعد ذلك بمسرح الحكيم على اختلاف مدارسهم المسرحية وانتماءاتهم الأيديولوجية مثل نعمان عاشور ومدرسة الواقعية الاجتماعية ويوسف إدريس.. وسعد الدين وهبة والفريد فرج ورشاد رشدي وميخائيل رومان وغيرهم ولا ننسى أيضا أن توفيق الحكيم كان له باع في كتابة المسرح الاجتماعي وقد ضم هذه المسرحيات في مجلديه الكبيرين مسرح المجتمع والمسرح المنوع والتي تباينت فيها مسرحياته ما بين المسرحية الطويلة والمسرحية ذات الفصل الواحد. غير أن ارتباط مسرحيات الحكيم بالأدب ارتباطا مباشرا جعل الكثير من النقاد يطلقون

فترة شبابه وأثناء إقامته في باريس لدراسة القانون وبعد عودته إذ يكشف إنتاجه الأدبي والفكري عن إلمام عظيم بتراث الأدبيين العربي والعالمي. وقد تجلّى ذلك في مؤلفاته المسرحية على الخصوص فنراه في مسرحه يستخدم كل الأسوان الفنية مثل استلهامه للأساطير الإغريقية والمصرية القديمة والشعبية. في مسرحياته "الملك أوديب" و"بجماليون" لسوفوكليس و"براكسا أو مشكلة الحكم" لأرستوفان. ومن الأساطير المصرية القديمة استلهم مسرحيته "إيزيس" ومن ألف ليلة وليلة استلهم مسرحيته "شهرزاد" وشمس النهار. واستوحي من القصص الديني في القرآن الكريم مسرحيته الخالدة (أهل الكهف) وأيضا مسرحية "سليمان الحكيم".

وفي منتصف القرن العشرين اجتاحت أوروبا موجة جديدة من ألوان الفن المسرحي عرفت باسم مسرح العبت أو اللامعقول.

فخاض الحكيم تجربة كتابه مسرح العبت إذ كان يرى أن تراشا الشعبي يجعلنا نتبوأ مكانة الريادة في هذا الفن استنادا إلى الفولكلور الشعبي يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة. فكتب مسرحيته "يا طالع الشجرة" ثم اتبعها بمسرحيتين "مصير صرصار" و"الطعام لكل فم". واستمرارا لاستلهام توفيق الحكيم للأساطير القديمة والشعبية كعناصر خادمة لفنه المسرحي فقد انتقل في الرواية نقلة مغايرة إذ هذه المرة استلهم من التاريخ المعاصر وبالتحديد

على مسرحه صفة المسرح الذهني أو مسرح الفكرة والذي يصلح للقراءة ولا يصلح للتمثيل على خشبة المسرح.. وربما يكون المسؤول عن ذلك هو توفيق الحكيم نفسه إذ أغرى نقاده بهذا الرأي في مسرحه فهو يقول في كتابه زهرة العمر.. أتدري يا أندريه لماذا لا أتوقع نجاحاً؟ لأن التمثيل في بلادنا أو التشخيص هو حتى اليوم بمعزل عن الأدب فالرواية التمثيلية عندنا شيء يهتل ولا يقرأ وربما كان للأدب عنده. فالتمثيلية لدينا لا يمكن أن تقرأ لأنها قائمة على مجرد الحوادث المثيرة والحركات المفاجآت. ولا تعرف بعد الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة.. لذا يقول النقاد عن مسرح الحكيم أنه يخلو من الحركة المسرحية والأحداث المثيرة. وهذا بالطبع حكم جائر وقائم على مغالطة ونسبته في هذا المقال برأي علامة المسرح النافذ الكبير أريك بنتلي إذ يقول.. إن المسرحية التي لا تصلح للتمثيل لا تصلح أصلاً للقراءة. وهناك دليل عملي ينفي هذه التهمة عن مسرح توفيق الحكيم إذ أن أشد مسرحياته ذهنية ألا وهي رائعته "السلطان الحائر" والتي تنبني في أساسها على فكرة فلسفية عميقة ألا وهي اختيار السلطان أو الحاكم ما بين موقفين رضوخه لحكم القانون أو الشرع أو لجوئه إلى حكم السيف في استمراره سلطاناً أو حاكماً للبلاد. فقد حققت نجاحاً مبهماً عندما عرضت

على خشبة المسرح وكانت من إخراج المخرج العظيم الأستاذ فتوح نشاطي. إذن الأزمسة لم تكن في نصوص الحكيم ذاتها ولكن في كيفية تعامل المخرجين معها. العجيب أن هذا كان رأي الحكيم في البداية عندما تفشل إحدى مسرحياته فكان يرد ذلك لعدم فهم المخرج للنص المسرحي. ثم بعد أن حاصره النقاد بمثل هذه الآراء جأهم على رأيهم وقال.. إن مسرحياتي إنما أكتبها لتقرأ فقط لا لتمثل!!.

كان توفيق الحكيم صاحب رسالة ولم يكن يكتب في الفراغ.. ولقد عبر عن دور الأديب ورسالته في كتابه يقظة الفكر أعظم تعبير بقوله.. إن واجب الكاتب يحتم عليه أن يفرغ شخصه من عمله.. وأن يدع هذا العمل لمصيره ينطلق وحده يحدث أثره في الناس وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً. وأن يدفعهم إلى رأي مستقل وحكم ذاتي.

الفن إذا أداة من أدوات خلق الذاتية وهو لا يستطيع أن يؤدي هذه الرسالة إلا في مجتمع حر. لذلك نرى الفن لا يزدهر عادة إلا في مجتمع بزغت فيه عوامل الإحساس بحرية الرأي وذاتية الفرد. ونرى الفن لا يموت عادة إلا في مجتمع خنقت فيه حرية الفرد وصودر فيه التعبير عن الرأي. ما أجمل كلمات توفيق الحكيم وما أصدقها.

المازني الذي أحبه

بقلم: عبد المنعم رمضان
(مصر)

في الوقت الذي تشيع في نفسي فكرة أنني أنا وأنني لست أنا،
وأن ماكنته كنته كشخص أول، وأن ما سأكونه سوف أكون كشخص
جديد، وأن الأسى مخموس في قلبي وكأنه رومانتيكية عليلة، يصح
أن تصبح منبعاً للبكاء على جمال زائل، وأن تصبح أيضاً منبعاً
لجمال جديد لا يهم إذا جاء مجرداً من العاطفية والعاطفة، لا
يهم إذا جاء ليؤكد على أن الاستقلال التام للفن طموح أتمنى
أن يغلب في النهاية، في الوقت هذا تشيع في نفسي أيضاً أبيات
المازني العذبة: <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
إني أراني قد حلت وانتسختُ

مع الصبى سورة من السور

وصرت غيري فليس يعرفني

إذا رأني صباي ذو الطرر

ولو بدا لي لبت أذكره

كأنني لم أكنه في عمري

كأننا اثنان ليس يجمعنا

في العيش إلا تشبث الذكر

مات الفتى المازني ثم أتى

من مازن آخر على الأثر

ومنذ زمن ماضٍ تام في مضائه، كنت أنا وصديقي

وقدم المازني الجزء الثاني، وجاء الثالث
بغير تقديم، أطلت في وصف الكتاب
بفعل قوة النوستالجيا، وبفعلها أيضا
مازلت أذكر محاوراته مع ابنه محمد.

لم أكلمه ولكن نظرتي

ساءلته أين أمك؟

وهو يهذي لي على عادته

- منذ تولت- كل يوم!

كل يوم!

فانثنى يبسط في وجهي الغضون

ولعمري كيف ذاك!

قلت لما مسحت وجهي يداه

”أترى تملك حيلة“

أي حيلة؟

قال ما تعني هذا يا أبتاه

قلت: لا شيء أردته

ولثمته

منذ لقائنا- أنا وإبراهيم- في
مكتبة المدرسة وأنا أسعى خلفه، عرفته
أحيانا في المقاهي التي دخلها، خاصة
بباب اللوق، عرفته في صالون مي
زيادة، ربما مرة واحدة، فهو لا يرتاد
الصالونات، عرفته أمام الآلات الكاتبة،
وعرفته في كتبه جميعا، وفي صحوي،
وفي منامي، كان يظهر لي أعرج في
اليقظة، سليم القدمين في الحلم،
ساخرا في اليقظة، حنونا في الحلم،
وتأملت خلاله ما سوف أظل أنأمله
دائما، لماذا لم يحقق المازني المكانة
والشهرة مثل بعض أنداده، العقاد وطه
والحكيم، هل الحكيم من مجايلية كان
المازني لا يميل قط إلى ركوب تلك
العربة الحديدية ذات السقف الواطئ

الشاعر أحمد طه نتنافس على القيام
بدور إبراهيم عبدالقادر المازني، كنا
نشفق على العقاد ونراه جبارا في عالم
الظاهر ومسكيا في عالم الباطن.

ونحب عبد الرحمن شكري، ونبحث
عن اعترافاته بشغف، ونفكر في إعادة
طباعتها، ونضع عقولنا وبعض قلوبنا
بين يدي طه حسين، نقرأ له ونقرأ عليه،
ولكننا في الأخير ظللنا نتنافس على
إبراهيم المازني، ظللنا نحلم أن يصبح
الشعر صديقنا وليس عبئا علينا، ليس
بسببه نفعل ما يسبب الخراب، كنا
نحب مثله ألا نهدأ وألا نستريح.

أخوك إبراهيم يا مصطفى

كالبحر لا يهدأ لا يستريح

قابلت إبراهيم أول مرة في مكتبة
مدرستي الثانوية، حيث استعرت ديوانه
الذي كان أول ديوان أستعيره، ظلت مكانة
الديوان غامضة حتى اتضحت فيما بعد،
هل اتضحت فعلا، وظل الديوان يمثل
هوسا محبوبا بالماضي كان كتاب كبير
أرض غلافه سماوية اللون تميل إلى
الخضرة الدفينة، مكتوب في أعلاها
بالخط الأسود الصغير الجمهورية
العربية المتحدة، وفي أدناها بالخط
ذاته المجلس الأعلى لرعاية الفنون
والآداب والعلوم الاجتماعية، وبينهما
إلى أعلى وبالأبيض ديوان المازني، وإلى
أسفل وبالأسود وفي سطرين متتاليين
تولى مراجعته وضبطه وتفسيره ثم في
السطر التالي وببنط أكبر محمود عماد،
والديوان يشمل ثلاثة أجزاء، الأول
والثاني مطبوعات في حياة الشاعر
وقد شرحهما بقلمه، أما الثالث فبعد
وفاته، قدم عباس العقاد والجزء الأول

الجبار بشهادة زعيم الأمة سعد زغلول، وأصبح الآخرون وزير التعليم وعميد الأدب بشهادات مختلفة، أما المازني فكان شأنه أن ينتبذ مكانا قصيا، عكف على ذاته ولم يعد عنها إلا ليراها كان يحمل ذاته، كما تعود أن يحمل جسمه لا أن يحمله جسمة.

أكلما عشت يوماً أحسستُ إنِّي متُّه
لا أعرف الأمن عمري كأنني قد رزئتُه
ما تأخذ العين إلا ما ملني ومللته
كأن عيني مدلوله على ما كرهته

ثوبُ الحياة بغيضٌ يا ليتني ما لبستُه
هكذا أنتج المازني أدبه كأدب خاص في زمن غلبت عليه الآداب العامة، أدب خاص يصح أن يكون من بواكير الآداب الخاصة في عصورنا الحديثة، ولأنه مخطوط أحيانا مات ١٩٤٩ قبل مجيء ضابط يوليو ١٩٥٢، كأنه بموته المبكر أراد أن ينجو من سيادة تلك الآداب العامة التي هيمنت تماما طوال عقدي حكم عبد الناصر، ثم انفرطت أصابعها بسبب رخاوة عهد السادات وإن ظلت آثار هيمنتها ضاربة في ترتيب طبقات الرجال والشعر والكتاب نجا المازني لكن نجاته بدت مثل اختفاء، فما هو ذا قد أصبح بعيداً أكثر في آخر أيامنا، وأصبحنا نتذكره بصعوبة، لأنه يأبى أن يساعد أحداً على ركوب تلك العربات، وأغلبنا يلثون وراءها، أغلبنا يرى الشمس ملصوقة في سقف العرية، يرى الشمس كالشروق والسطوع وليس كالسعير، لذا فإن أغلبنا يأبى أن يصدقته ويتبعه.

في الخمسينيات من القرن الماضي،

والجسدان السميكة، عربية الأحزاب السياسية والشأن العام، كان يحب أن يمشي على قدميه من البيت إلى مقر العمل، أو من البيت إلى المدافن القبرية، ويكثر من تذكّر اللصوص أحيانا يتصورهم قراءة أحيانا يتصورهم يسعون لسرقته فيجل لأنهم لا يجدون غير الكتب، لبتهم يسرقون الكتب، علاقة المازني بالكتب تظهر تحت سماء المشاع، علاقته بالأفكار داخل الكتب تظهر أيضا تحت سماء المشاع، هذه هي مشاعية المازني.

ها هو ذا المازني إذ جلس في مقهى، جلس وحيدا، وإذا تكلم انخفض صوته كان رجل الحجرة وليس رجل الميدان، يحكي يحيى حقي أنه رأى المازني في مقهى وذهب إليه يتعرف عليه ويجالس، لكن المازني كان ينظر إليه ويلزم الصمت كأنه يسأله ماذا تريد، لماذا لا تتركني في حالي، هل هو يحيى حقي أم نعمان عاشور لا أذكر، لم يهتم المازني بحقيقة كان يعرفها هو والآخرون حقيقة أن عربية السياسة تقف في كل المحطات، وتصل إلى كل البلدان إنها عربية قشاشة لم يركبها المازني عامدا لأن سياحاته الداخلية في أغوار نفسه، كانت تأخذ فيه كل جهده، ذهب العقاد إلى حزب الوفد ثم الأحرار الدستوريين، وذهب طه إلى الأحرار الدستوريين ثم الوفد، ومكث أحمد لطفي السيد ومحمد حسين هيكل وقضيا عمرهما في حزب الأحرار وانتسب سلامة موسى إلى أول تنظيم سري شيوعي وبعده انتسب دائما إلى طوائف السيار، ذهب العقاد وذهب طه وأصبح أحدهما كاتب الوفد

أو ربما بعدها، أعدت الدكتوراة نعمات أحمد فؤاد أطروحتها للدكتوراه عن المازني، لأبد أنهم أبلغوا المازني في قبره، لأبد أنه لم يصدق، ثم لم يعبأ، عند طباعة الأطروحة شاعت نعمات أن يكتب مقدمة الكتاب صديقه عباس محمود العقاد، وتحمس العقاد وانشغل كعادته بالدفاع المحموم عن قرينه، ومحاولة تسويق أو تبرير ما سمي بسرقات المازني، كلنا نعرف حكايته المعروفة بخصومة المازني وشكري، كان شكري أكبر الديوانيين الثلاثة سنًا وربما كان أثقفهم، كان أماراة على أن موهبة المبدع هي ما يكتبه من جهة وما يحتمله من آلام وضغائن وحقارات وظلم وتجاهل وطعن من جهة أخرى، لأن شكري لم يكن قادرا على الاحتمال، كان المازني أكثر قدرة بعض الشيء، فهو الذي ذات يوم خاطب شكري قائلا له:

وما أنا خيرُ منك حالاً وإنما

أعالج ما ألقى عساه يهونُ
والحقيقة أن شكري والمازني معاً كانا أقل قدرة بكثير من الأستاذ العقاد، ليكون هناك سبب آخر لأصحاب المكانة والشهرة، كان شكري قارئاً نهماً للآداب الإنجليزية، حتى أن العقاد داعية وقال: إن لشكري نفساً حلوة تسمح له أن يقرأ للغاملين من الكتاب الإنجليز فما بالك بالأفذاذ، وكان المازني في أثناء دراسته بمدرسة المعلمين العليا قد ترجم موسوعة مختارات الشعر الإنجليز المقرر دراسياً إلى العربية، ترجمها شعراً وكان يداولها ويهديها لزملائه وللمازني ذاكرة خصبة وحادة

يمكن أن تغلبه دون قصد، تسرب إليها ما تسرب، وبعد أن طبع ديوانه في جزئه الأول، نقده عبدالرحمن شكري، وأشار إلى الأصول الإنجليزية لبعض الأبيات والقصائد، مما أفسد على المازني الفرحة البكر، فاشتد الخلاف بين الصديقين وكتب المازني في كتابهما معا- العقاد والمازني- كتب في كتاب الديوان عن صنم الألاعب، عن شكري، هل تسمية جماعة الديوان التي تضم شكري تسمية صحيحة جداً، فكتاب الديوان الذي ألحق الاسم بالجماعة جاء بعد الخصومة مع شكري، بل إن شكري أحد المهجّوين في الكتاب، لا يمكن أن نغفل أن أسس النظر إلى العالم والفن والآداب ظلت تجمع بين الثلاثة كوشائج لا يمكن أن تنفصم، في مرحلة تالية التفت البعض إلى أن المازني قد نقل بعض صفحات من رواية روسية اسمها سائين أو ابن الطبيعة، كما ساهم المازني عندما ترجمها بنفسه نقل هذه الصفحات بالكلمة والحرف وعلامة الترقيم إلى روايته إبراهيم الكاتب، كذا قال البعض عن مسرحيته حكم الطاعة أو غريزة المرأة هل يمكن أن نراجع الطبعة الثانية للمسرحية والتي صدرت عقب وفاته بعد أن كتب مقدمة جديدة لها جاء فيها: لما صدرت الطبعة الأولى ومثلت الرواية وشاهدت أشخاصها على المسرح لاحظت أنا عيوباً ولاحظت غيري من الإخوان والنقاد سواها، ففكرت في هذا كله وبدا لي أن خير ما أصنع هو أن أحاول أن أنتفع بالنقد الذي وجه لي، بغض النظر عن البواعث فإن الحق حق على كل حال، وقد نقحت

الرواية وزدت عليها فصلاً هو الثالث الآن، وأحسب هذه أول مرة يحدث فيها أن كاتباً على الأقل في مصر- يتناول مؤلفاً له يمثل هذا التعديل الجسيم، كأن المازني بكلامه هذا يجبرنا على أن نعاني معاناته معه، المهم أن العقاد عندما كتب مقدمة كتاب نعمات أحمد فؤاد، شرع في الدفاع، أسس مرافعته الأخاذة على ثلاثة أسس، أولها أن للمازني طفولة لا تخفى عن طفولة عبقرية تتجلى في حبه الدائم للعب، حبه للاستخفاء والتجلى، رغبته في تورية الأشياء وإخفائها عن عيون الآخرين ودفعهم للبحث، وأن ما يسميه البعض سرقات المازني هو بالأحرى ألعاب المازني وثانيها أن هذا الطفل لما به من طفولة لا تخفى، طفولة عبقرية لا قدرة له ولا طاقة على العكوف الطويل من أجل الإنمام بالأشياء المستعصية الصعبة إنه طفل عجول كلف، لا يعود للنظر فيما فعله، هو يفعل أفعاله مرة واحدة لا غير، وما يسميه البعض سرقات المازني هو بالأحرى انصرافات المازني، الطائش الذي يلاحق الوقت ويلاحقه وثالثها أن هذا الطفل لما به من طفولة لا تخفى، لا يسأل نفسه أبداً عن جدوى ما يفعل أنه يفعل فقط، يفعل للمتعة والوجود لا للجدوى وظل الوجود، وهكذا سيصير الرجل هو الجالس قرب النافذة، والذي يراها هو الباطل وقبض الريح لا يجب أن ننسى احتفالنا في فترة ما برواية الجحيم للكاتب الفرنسي هنري باربوس، والتي تظهر فيها رجل ثقب الحائط كمثال شفاف على اللا منتمي، يقيم الرجل في غرفة أحد الفنادق

وخلف لوحة على الحائط يكتشف ثقباً يطل منه على الغرفة الملاصقة التي يتغير نزلها لئتمكن النزول من رؤية العالم عبر الثقب، فيما جلس المازني إلى نافذة بيته التي تطل على شارع ومحطة لئتمكن من رؤية العالم عبر النافذة، ذات مرة قرأت اسم شارع هنري باربوس في مدينة مرسيليا بفرنسا، شعرت أن قلبي يرتعد، ذات مرات قرأت من النافذة وكان قلبي يرتعد كأن الريح نفذت إليه.

العقاد سيدافع عن المازني بدفوعه الثلاثة التي أعتقد أنه وضع نفسه في قلبها لأنه كان يرى ويوحى أن الغائب عند المازني، حاضر فيه، إنها مقابلة خاسرة الطفل ضد الرجل الناضج، اللاعب ضد الجاد، العجول ضد المتأن الصابر، الراغب عن الجدوى ضد الراغب في الجدوى، ما فات العقاد أن الأزمنة الأحداث، أزمنة أدبنا الراهن أنصفت ما يهتله المازني أكثر مما يهتله أصدقاؤه وغرماءه، احتفت أكثر بالطفولة واللعب والمتعة وعدم احتساب الجدوى كميّار وأصبحت صورة المازني تبرز من قبره وتخرج للجميع لسانها المبلول.

أيها الزائر قبوري

اتل ما خط أمامك

ها هنا - فاعلم- عظامي

ليتها كانت عظامك

المازني يخرج لسانه، ويقول: الجدوى يا عقاد، يا عقاد الجدوى، فنكتشف أن الجدوى التزام يشف عما يجب أن نتخلص منه، عن تلك الأشياء التي تخنق مجانية الفعل وعفويته المناسبة

تماماً للتمرد على المطلق، للصدام مع الموت الذي هو حفرة المطلق المؤكدة، ليس غريباً أن يكون كل الملتزمين سواء، حتى الملتزم الماركسي في صورة محمود أمين العالم سيظل غير قادر على احتمال يأس وتشاؤم وتشاؤهم وتعاسة إبراهيم الكاتب، التزام محمود أمين العالم الباحث عن التفاؤل، الباحث عن يقين غير مراوغ، المخفور بابتسامة وحضن وشدة ذراع، المخفور بآلاف الرايات، وبالمناجل والعصي، وبالرؤوس الضخمة، فيما المازني لا يريد أن يضع على رأسه أية لافتة، يعلم أنه إنسان صغير وأن جسده منهك، وأنه لن يطير إذا أرغم نفسه على حمل اللافتات. منذ زمن ماض وتام في مضائته، كنت أنا وصديقي الشاعر أحمد طه

نتنافس على القيام بدور إبراهيم المازني وهأنذا مازلت أحلم بالسعي خلفه في الطرقات، وإذا استطعنا أن ننظر إلى وجهينا لنضحك، سنضحك. انظر إلى وجهي الشميم اللعين
واحمد على وجهك ربّ الفنون
ما ذنب إخواني أرميهمو
بصورة شعاء تقذي العيون
مزيتي لا الحسن أزهى به
كلا ولا شعري السخيف المهين
ولا ثراء المال أو صيته
الخاوي ولا الفضل الصريح المبين
لكنها الإخلاص لو أنه
يكون لي يوماً شفيعي المكين



أسطورة أوديب

في المسرح المصري

بقلم: د. نرمين الحوطي
(الكويت)

لا شك أن أسطورة أوديب قد نهل منها العديد من كتاب الدراما ابتداءً من اسنحيلوس تلاه سونوكليس الذي كتب مسرحية مستقياً مادته من تلك الأسطورة والتي جاءت متقنة في كل شيء حتى إن أرسطو يعجب بها بعد أن يستقرأ كل ما كتب في الدراما ويتخذها أنموذجاً للمسرحية التراجيدية الحقة .

وقد أعيد كتابة هذه المسرحية بأشكال متعددة وبلغات عديدة من الناحية السياسية والاقتصادية والثقافية ليصب في الشكل المضمون الذي يرتئيه .

والمسرح المصري كان له نصيب لا بأس به في اتخاذ الأسطورة مادة تبين وجهة نظر محددة جيئت طبقاً لرؤية حتمية كان بدايتها عام ١٩٤٩ حيث بدأها توفيق الحكيم وكان معه على خط مواز في نفس العام علي أحمد باكثير يعقبه بعد إحدى وعشرين عاماً الكاتب علي سالم الذي اتخذ من تلك الأسطورة كوميدياً مسببة سذكرها عندما نتعرض لنصه بالتحليل ويختتم تناول تلك الأسطورة فوزي فهي عام ١٩٧٧ تحت مسمى "عودة الغائب" وسوف تكون دراستنا مقارنة بين الكتاب الثلاث الأولى .

وقبل أن نبدأ بتوفيق الحكيم لابد أن نلقي نظرة سريعة حول الأسطورة ومصدرها حسبما جاء بالمراجع المتعددة .

فالأسطورة موجزة تحكي سيرة ملك هو لا يوس طرد من مدينة ليلجاً إلى ملك آخر هو " بيلويس " ملك طنطاله ويجبره الأخير ولكن لا يوس يرد الجميل بخطف ابن بيلويس .. نتيجة لذلك وتحقيقاً للعدالة الإلهية يصاب

المسرح المصري كان له نصيب لا بأس به في اتخاذ الأسطورة مادة تبيين وجهة نظر محددة جيئت طبقاً لرؤية حتمية كان بدايتها عام 1949 حيث بدأها توفيق الحكيم وكان معه علي خط مواز في نفس العام علي أحمد باكثير يعقبه بعد إحدى وعشرين عاماً الكاتب علي سالم الذي اتخذ من تلك الأسطورة كوميدياً مسببة.

الوباء اللعين .. وحينما يدخل عليه أبنائه الأربعة مع جوكاست الملكة يوضح الكاتب مدى ارتباط أوديب بابنته انتجون دون سائر إخوتها أو دون الملكة ذاتها ..

ثم يتطرق الكاتب إلى إرجاع الأحداث عن طريق السرد بواسطة أوديب نفسه في قصيدته لأبنائه عن كيفية قتل أبا الهول وحل اللغز الذي عجز عنه الكثيرون حتى كليون نفسه أخو الملكة والوصي على العرش حتى أنه يهب الملك والملكة لمن يحل اللغز وهذا إصرار جوكاست وهي تشترك مع أوديب .. الذي يعترف بأن تلك الهبة لم يكن يعلم عنها شيئاً .. إذن فأوديب قهر أبا الهول دون سابق معرفة عن المكافأة ويعترف أيضاً عن سبب تركه مدينته وهو الذي كان ابن ملك ومملكه ولكن أحد الشيوخ أثناء جلسة خمر يعلن له الحقيقة التي يتخذها أوديب مأخذ الجد ويترك المدينة ليبحث عن الحقيقة .. حقيقة نفسه ولا شيء سوى ذلك .. إذن فأوديب إلى هذا الحد لم يكن يعرف عن حقيقته سوى أنه ليس ابناً لهذا الملك بوليبي ولا الملكة يردب

بلعنة مؤداها إنجاب الولد بعد طيلة انتظار والذي يكبر على تجنب الإنجاب ولكن يحدث رغماً عنه .. ثم يعمل على التخلص من الولد ويتم له ذلك وتمر السنون ويبقى الولد حياً ويشب ويتقابلان ليقتل الابن أباه .. ويذهب إلى الملكة جوكاست ويتزوجها أن يحل اللغز وينجب منها أربعة وينكشف الأمر الحقيقة بعد ما يحاصر الطاعون المدينة ويكاد يفتك بها وينقلب الوضع من السعادة إلى الشقاء والقدر مشترك في معظم الأحداث وتلت النهاية المفزعة انتحار الملكة الزوجة والأم وتخلص الملك أوديب من عينه.

هذا ملخص لتلك الأسطورة والتي التزم بها سوتوكليس تماماً دون تحريف.

عن أن سوتوكليس قد استقى مادته من الأوديسة لهوميروس التي تنسب إليه .. على أن بعض المصادر يرجع أصل هذه الأسطورة للأدب الفارسي في القرن السادس ق.م. إبان الحرب الفارسية الإغريقية وقد تناول تلك الأسطورة العديد كما ذكرنا عن الكتاب كل على شاكلته وسوف نتخذ من أوديب توفيق الحكيم أساساً للمقارنة بين المعالجات الثلاث.

توفيق الحكيم يقيم بناء مسرحيته من ثلاث فصول .. الفصل الأول يفتح به الحكيم المسرحية ابتداء من نقطه إصابة المدينة بالطاعون .. ووقوف أوديب متأملاً الموقف من شرفة قصره مفكراً فيما يمكن أن يفعله تجاه شعب طيب هياً له سبل السعادة طوال سنين طويلة دون أن يعكر صفو هذا الشعب شائبة .. وها هو الآن يتساقط من ذلك

توفيق الحكيم يقيم بناء مسرحيته من ثلاث فصول .. الفصل الأول يفتتح به الحكيم المسرحية ابتداء من نقطه إصابة المدينة بالطاعون .. ووقوف أوديب متأملاً الموقف من نثرقة قصره مفكراً فيما يمكن أن يفعله تجاه الشعب طيب هياً له سبل السعادة طوال سنين طويلة دون أن يعكر صفو هذا الشعب نثابة .. وما هو الآن يتساقط من ذلك البواء اللعين

ولذلك فهو قد ترك المدينة لأنه أحس بغربة وحق سوف يؤول إليه ليس بحقه في شيء .. كذلك فهو أي أوديب لم يأبه بأمر المعبد ولم يذهب إليه ليستشير هذه بداية مريحة من الكاتب لأن يبين أن أوديب لا يؤمن بالمعبد ولا بالكهنة وإلا لكان قد ذهب إليه كذلك فالكاتب هنا يعكس رؤية عصرية لقيمة بشرية وهي الملكة التي تعترف بأنها كانت مشغولة بذلك الشرط الذي وضعه كربون الذي كان يشغل تفكير جوكاست الملكة .. فمن ذا الذي سيقهر أبا الهول وهل سيروقها كزوج .. جوكاست كانت تخشى تكرار ماضيها مع الملك لايوس الذي كان يكبرها بهراحل .. فهل الزوج المنتظر الذي لا تعرف عنه شيئاً سيكون صورة منه أو لعله يكون لها عوضاً عنه .. هذا ما كان يشغل تفكيرها .. وهذه رؤية ذهنية خالصة أراد الكاتب أن يعترف بها وهي أن المرأة امرأة أولاً وأخيراً وما بين الأول والآخر يمكن أن تشغل أي شيء وكل شيء ..

نعود إلى أوديب الذي استرسل في

حديثه عن حل هذا اللغز وعن صرع هذا الوحش وهو يبرز البطولة التي توافقه عليها جوكاست حتى أنهم في غمرة هذه النشوى ينسون الموقف المتأزم .. في المدينة إلى أن يقطع عليهم سعادتهم صوت الشعب الذي ينادي طالباً الغوث ليعيد إلى أوديب شعوره الأول حيث كان يتأمل ويفكر في الخلاص ..

ثم يعود الكاتب ليؤكد على موقف أوديب حيال المعبد والكهنة وذلك حينما يلتقي الكاهن طالباً منه إنقاذ المدينة كما سبق له أن أنقذها حينما صرع الوحش .. ويحتد الصراع بينهما ولا يلتقيان .. وهنا يؤكد الحكيم على الخلاف بين أوديب والمعبد والذي لا توافقه جوكاست في هذا الشأن ..

خارج الأسطورة

وإمعاناً في هذا الخلاف يستعين أوديب بترزياس الذي يكون هو الآخر انشق عن هذا المعبد لعدم تلاقي الآراء .. فهو يستعين هنا بترزياس مؤكداً إحساسه الداخلي تجاه الكهنة . الأمر الذي يجعل ترزياس يبوح به صراحة لأوديب من أن الكهنة يضيقون به ذرعاً لتجاهلهم ... ويزيد ترزياس في القول حينما يشعر بأن اصعب الاتهام تشير إليه الأمر الذي يجعله بأن يلقي تهديداً لأوديب نفسه عن مؤامرة اشترك معه في حبكها للوصول إلى حكم طيبة وقيامه بالزواج من الملكة وهذا الأمر يكون صراحة خارجاً عن محتوى الأسطورة أو المسرحية الأم لسوفوكليس ..

يبدأ بالكثير منذ بداية المشهد الثاني من الفصل الأول والمفهوم الديني يسيطر عليه بل أن يفسر أحداثاً دينية لم يسبقه أحد من قبله عالج تلك الأسطورة .. فهو أي بالكثير يجعل أوديب الذي قتل أباه يتمنى نهاية لنفسه وهي الموت.

تأزم الموقف والإصرار على إقامة محكمة يشترك فيها الشعب نفسه .. وهو ما يفتح به الكاتب فضله الثاني حيث يقيم تلك المحكمة أمام ثلاثتهم (أوديب وكريون والكاهن) بتواجد الجوفه التي تمثل شعب طيبة الذي يقف في البداية في صف أوديب الملك الذي أحبه طيلة حكمة.

إلا أن كريون بناء على طلب الشعب يحكي الوحي الصادر من دلف الذي يقول أن لا يوس قتل بيد أوديب .. وتدافع جوكاست من الملك وهي تحاول أن تكذب تفسير الوحي لا الوحي نفسه .. فالوحي نفسه يقول أن لا يوس سيموت بيد ابنه .. وهذا الابن قد مات منذ مولده وهي بذلك تظن أنها تقبر الحقيقة .. إلا أن أوديب يلتقط هذه الكلمة لكي يقوم بتحليلها .. فهي الكلمة التي من أجلها ترك كورنث للبحث عنها وهي هنا أيضاً تؤكد اتهام الكاهن وكريون لأوديب حينما تذكر أن زوجها قد مات عند ملتقى طرق ثلاث، وهذا هو المكان بعينه الذي ارتكب أوديب جريمته عن غير قصد فيه .. إذن فهو القاتل .. وهو أيضاً السبب في هذا الوباء .. يصل الحدث هنا إلى قمة تأزمه ولكن أوديب يجد فرصة أخيره وذلك في شهادة الراعي الذي وكل بمقتل أوديب والذي

ولكن الكاتب يفجر قضية هامة وهي أن أوديب قد ترك ملك كورنث الذي كان سيؤول إليه يوماً ما بحثاً عن الحقيقة .. ولكنه قبل أن يصل إليها يكون قد نصب ملكاً على طيبة وقد نسي أو تناسى هذه الحقيقة التي ترك كورنث من أجلها وذلك تناقض واضح في بناء شخصيته أوديب ويتخذ أوديب أمام تهديد ترزياس موقفاً سلبياً مؤداه خوفه على أسرته ويتفوق الأخير عليه وكأنه قد انتصر في هذا الموقف ثم يكون مع أوديب وكريون وكبير الكهنة موقفاً آخر حينما يصل الأخير بصحبة كريون بناء على تعليمات من ترزياس لمناقشة القضية من كافة جوانبها .. ومن منطلق عناد أوديب الذي يرفض أن يناقش هذه القضية في سرية بينهما يصر على أن تكون المناقشة علنية وليشهدها الكل .. ويتصاعد الموقف الذي يتفجر عنه الكشف عن السبب الحقيقي لهذا الوباء وهو الثأر لمقتل ملك طيبة السابق لا يوس وهو الأمر الذي يفاجأ به أوديب مع علمه بكريون والكاهن بقاتل لا يوس الحقيقي ولا يجهله سواه .. الأمر الذي يذهب بفكر أوديب إلى اتهام ترزياس ليكشف الكاهن لأوديب الحقيقة التي طالما جد في البحث عنها منذ البداية ولكن موقف الكاتب هنا الذي بينه سابقاً من موقف أوديب تجاه المعبد وكهنته والذي لم يتفق معهما .. يجعله لا يصدق سوى أن هذا الاتهام ما هو إلا مؤامرة حيكت ضده لتشويه موقفه ويكون مصيرهما النفسي مع ثبات فكره الانتقام من القاتل .. فهو أي أوديب مطمئن نفسياً أن اتهام كريون والكاهن ما هو إلا مؤامرة ضده . وينتهي الكاتب فضله الأول عند

أما المشهد الثاني فهو بمثابة حساب يقام بين أوديب وترزياس الذي كان السبب في تلك النهاية ويلوم كل الآخر ولكن ترزياس يكون هو المنتصر في هذا الموقف .. ثم يكون الحساب الآخر بين الكاهن وأوديب في تنفيذ الوعد الذي سبق وأعلنه قبل تكشف الحقيقة عن قاتل لايوس ولابد له أن يقوم الآن بتنفيذه .. القتل أو النفي .. ويختار أوديب الأخير ثم يصله نبأ نهاية أمه .. أو زوجته بوكاست حتى ينتقم من نفسه بفقأ عينيه حتى لا يرى بعدها شيئاً ويقول قولته في حقها .. لن أبكيك إلا بدموع من دم“ ليخرج من طيبة منفياً ترافقه ابنته التي فضلها عن الجميع .

هذا عن أوديب الحكيم حيث أضاف وحذف في حدود الخطوط العريضة للأسطورة.

حالة المدينة

أما على أحمد باكثير الذي جاءت مسرحيته ”مأساة أوديب“ والتي كتبها في نفس العام الذي كتب الحكيم مسرحيته وهو عام ١٩٤٩ فقد أقامها من ثلاثة فصول كما فعل الحكيم ..

إن باكثير من منطلق شأنه الدينية فإن معظم أعماله كانت تسيطر عليها تلك الروح الدينية وإن النفي ليجوي مقولات وكلمات ترجع أصلها إلى القرآن وإلى السنة النبوية .

إن باكثير يفتح مسرحيته بآية من القرآن الكريم. ثم تفتتح الستار عن جوکاست وكريون .. وهنا نقول أن المقدمة خالفت أو جاءت على عكس ما

تتكشف الحقيقة على يديه كاملة ... ويزيد رسول كورنته من هذا الكشف بل ويؤكد ولا يدع مجالاً لشك في صحته حينما يعترف لأوديب أن كورنته لم تكن بلده أبداً وأن مسقط رأسه هو طيبة ظاناً من هذا الرسول أن ذلك النبأ سيسعده ويعطيه ملك كورنته.

وفي هذا الموقف تتضح الصورة بكافة تفاصيلها . إذن فهو أوديب بن لايوس الذي تحققت النبوءة بواسطته فهو قاتل أبيه .. وزوج أمه .. وأب لأخوة أربعة .. ما أبشع هذه الصورة التي ترسخ أمامها الملكة بوكاست ولا تتراجع .. وتنتهي حياتها التي تعد لها ذات قيمة .

غير أن الكاتب يرجع أصل هذه النبوءة إلى اختلاق نسجة ترزياس رغبة منه في ألا يكون للعرش وريثاً وأن ينتهي حكم لايوس لطيبة بنهايتها وهو هنا أي ترزياس يقولها معترفاً في نهاية هذا الفصل:

” إذهب بي أيها الظلام بعيداً عن هذا المكان .. فقد راق للسماء أن تتخذ ملعباً أساس فكرتي .. هي بالنسبة إلى أوديب وجوکاست مأساة .. وبالنسبة إلي أنا ملهاة“

أما الفصل الثالث فيتخذ الكاتب من بدايته مخالفة للأسطورة .. فهو يحتفظ بحياة جوکاست التي أشيع أنها قتلت نفسها .. نعم أنها سوف تموت ولكنها لم تكن قد ماتت بالفعل .. فهو مازال النبض منتظم داخلها ولو أنه تبض النهاية إلا أنها مازالت حية .. ليقيم مناقشه ذهنية بينها وبين الابن والزوج معا حول ماهية الحقيقة التي ينتهي بها المشهد الأول من الفصل الأخير .

خوفاً على ضياع السعادة التي استتبت في القصر ، إن جوكاست من خلال النص تعلم أن الزوج هو قاتل الزوج السابق ولكنها لم يكن لفكرها أن هذا القاتل هو الابن لأنها تيقنت بأن الوليد قتل منذ المهد .. وأن حادثة زواجها من أوديب بعد مصرع أبي الهول وسعادتها بوسامته وشبابه الذي حرمت منه في زواجها الأول جعلها لا تضع مقارنة بين ما يجري الآن وبين النبوءة .

موقف الخصومة

ثم نجد تريزياس هو نفسه عند الحكيم ذلك الكاهن الذي ترك المعبد أو قام المعبد بطرده في طريقه للقاء أوديب ويؤكد باكتير هنا على كراهية أوديب للمعبد .. فجوكاست تتوسل لأوديب ألا يسمح له بالدخول خوفاً من علم الكاهن والمعبد حيث أنها كانت تكن لهما مكافة عكس الزود .. ولكن أوديب هنا يتحدى بل يجدها فرصة سانحة لكي يلتقي بعدو الكاهن تريزياس بل ويبقيه في قصره ليعيش داخله أن هذا التحدي قد وصل منتهاه في هذا الموقف . المعبد يلفظه وأوديب يأويه .. ويدور الحوار بينهما .. ويتضح أن الكاهن هو الذي اختلق النبوءة مدعياً أنها وحي .. وهنا أيضاً نجد أن المفهوم عند الحكيم وباكتير واحد ولكن المصدر يختلف .. فمصدر الأكاذوبة الأكبر عند الحكيم هو تريزياس . وعند باكتير لوكسياس الكهان الأكبر .. والنتيجة واحدة .. وزيد باكتير في سبب النبوءة التي تصل إلى رشوة الملك كورنثية هذا الكاهن مليون أبول وهذه عملة كانت متداولة آنذاك

افتتح به الحكيم مسرحيته .. يتحاوران عن حالة المدينة التي أصابها المجاعة والوباء .. والمجاعة هنا شيء مستحدث عن باكتير لم يأت به الحكيم .. ويتفق باكتير مع الحكيم في كراهية أوديب للمعبد .. فهو أي أوديب يرفض أن يستعين بالمعبد .. بل يذهب إلى أبعد من ذلك فهو يفكر في نقل أموال المعبد لتوزيعها على الشعب حتى يخرج من تلك المحنة .. ورغم أن الشعب يختلف مع مليكه في هذه النقطة حيث يؤمن بالمعبد أيها إيمان ... بجانب ذلك فإن الملكة جوكاست تقف سلبية لا يهتمها هنا سوى استتباب الأمور والمحافظة على سعادة القصر رغم أنها تعلم الحقيقة ولكنها ترتضيها ما دامت الأمور لم تتكشف طوال هذه السنوات الماضية والتي أثمرت أربعة أبناء وسعادة لم ترها مع الملك السابق والذي كان يكبرها بحوالي عشرين عاماً وها هي الآن تنعم بأوديب التي تكبره هي بعشرين عاماً أيضاً .

هكذا كانت جوكاست بل أنها تخشى على أوديب من الكاهن نفسه .. أن أوديب في طريقه انتزاع أموال المعبد والكاهن لن يقف أمام ذلك مكتوف الأيدي أو منعقد اللسان .. بل إنه سوف يبوح بالسر الذي يحمله منذ البداية وهو أن لا يوس سيقتل بيد ابنه ... وها هو الملك قتل وبهد أوديب .. إذن فالقاتل هنا هو أوديب الذي تبحث عنه المدينة بسبب هذه المجاعة وهذا الوباء .. بل يزيد إذا اعترف الكاهن ببقية النبوءة التي تزيد الاتهام اتهاماً آخر لأوديب .. هكذا كان تفكير جوكاست ..

وأن ابنه لم يمت بل على قيد الحياة وهو في طريقه لقتله .. وما عليه إلا أن يسبقه ليقتله هو أولاً ..

إذاً فإن باكتير في النص يجعل الملك لايوس يقدم وهو يعرف الحقيقة وهي أنه ذاهب لملاقاة ابنه لكي يقتله حتى لا تحقق النبوءة التي أطلقها الكاهن نفسه .. وحينما يلتقيان ويقتل أوديب لايوس فإن أوديب لم يكن يعرف من الذي قتل .. أما لايوس فهو كان يعلم تماماً من الذي سوف يقتل، إنه ابنه .

وهذا أيضاً لم نجده عند الحكيم الذي جعل موت لايوس عن جهل من كلا الطرفين .. ويكون مصرع الوحش أو أبو الهول من تدبير لوكسياس أيضاً حتى تكتمل له كافة الخيوط في يديه ويولي هو أوديب على عرش طيبة وهو يعلم عنه كل شيء .

ويتفق باكتير مع الحكيم في أن جوكانت حينها تزوجت أوديب كانت تعلم تماماً أنه قاتل لايوس .. ومع ذلك فقد تغاضت عن ذلك .. والأسباب كثيرة يمكن أن يكون أهمها هو أن لايوس كان شيخاً وهي لم تبلغ العشرين .. ثم أن لها عنده ثأر قديم وهو الأمر بقتل الابن التي لم تكن هي كأم أن توافقه على ذلك ولكنه الأمر .. أيضاً فإن ذلك الفتى قد نال إعجابها وهي الآن ترى أن الفرصة مهيأة لها كي تأخذ ثأرها من الزمن نفسه .. فإذا كانت قد تزوجت من لايوس بفارق السن .. فما هي الفرصة تسعى إليها لكي تتزوج مرة ثانية بشاب تكبره هي هذه المرة .. وعلى ذلك تكون الموافقة دون أن تربط زواجها بمقتل

نظير تنفيذ هذه المؤامرة التي تحرم أسرة لايوس من الاستمرار في الحكم حيث أن ملك كورنته لم يكن له ولد أيضاً .. إذن فإن باكتير هنا قد أضاف موقف الخصومة بين كورنته وطيبة وهذا ما لم يكن موجود في أي من الأسطورة أو مسرحية الحكيم ... ولكن الكاتب هنا كان ينظر إلى تلك الاهتمامات بمنظار عصري وهو يرى جولة ما يجري على الساحة العالمية وأن الرشوة يمكن أن تنتزع ملكاً فأراد أن يبين ذلك من خلال هذا المشهد ويوضح خطر المال في أيدي الفرد حتى لو كان رجل دين .. فهذه وجهة نظر أراد أن يسجلها .

وعلى ذلك فباكتير يتقن تنفيذ هذا المخطط الذي يديره لوكسياس متخذاً الراعي الكورنتي وسيلة لتوصيل الطفل بعد أن يقنع لايوس بالخلاص منه .. يقنع الراعي على تسليم الطفل لملك كورنته .. ويتولى لوكسياس أمره من بعيد لكي يجعل الأمور تسير على هواه هو وقت وكيف يشاء .. وهذا أيضاً مدبر الوشاية لأوديب عن طريق الشاب الذي يتهمه بأنه ليس ابن ملك كورنته .. أي أن باكتير جعل خيوط اللعبة كلها في يد لوكسياس يدير خيوطها بمعرفته بل يذهب لوكسياس إلى أبعد من ذلك حينما يقوم بتنفيذ آخر شق في هذه اللعبة وهي الإيعاز لايوس بأن ملك كورنته في طريقه للاستيلاء على المدينة وأن عليه ملاقاته بعيداً حتى لا يقع في المحذور وهو في نفس الوقت قد ضمن أن أوديب وهو يعرف عن تهوره الكثير سوف يترك كورنته فور سماعه نبأ عدم بنوته من ملك كورنته .. وأنه سوف يتجه إلى طيبة وأن اللقاء لا بد واقع بينهما

زوجها أو تقارن هذا الزواج بمقتل الزوج والنسوة في وقت واحد .

وتتكشف الحقيقة أخيراً أمام أوديب ولكنها لم تكن كلها بل نصفها وهي أنه قاتل الملك لا يوس .. مما يجعله يفقد وعيه لوقت ما .. لينتهي عند ذلك باكثير مشهده الأول من الفصل الأول وهو وصل إلى نقطة التكشف ..

ويبدأ باكثير منذ بداية المشهد الثاني من الفصل الأول والمفهوم الديني يسيطر عليه بل أن يفسر أحداثاً دينية لم يسبقه أحد من قبله عالج تلك الأسطورة .. فهو أي باكثير يجعل أوديب الذي قتل أباه يتمنى نهاية لنفسه وهي الموت .. ثم يكون التردد لأن هذه النهاية سوف تجعل أوديب أو روحه تلتقي مع روح أبيه وحينئذ ماذا يمكن أن يحدث عند هذه المواجهة .. الأمر الذي يجعل أوديب لا يوافق على هذا الاقتراح .. ويكون البديل من وجهة نظره هو التخلص من نور عينيه والذي سبيح له الفرصة من عدم رؤية وجه لا يوس وهذه وجهة نظر لبكثير لم يسبقه أحد فيها .. حيث أن الدافع لقتل عين أوديب كان الهروب من رؤية أبيه بعد الموت .

ولكن أوديب أيضاً في هذا الموقف يتراجع .. أنه يريد للحياة الاستمرار ولو تحت سماء خريف يرفضه تريزياس مصراً على أن ينقل أوديب الحقيقة كاملة للملكة ... فهي تعلم أن أوديب هو قاتل لا يوس فقط ولكن الشق الآخر من الحقيقة وهو الشق المروع لم تكن تعلم عنه ويحاول أوديب أن يستجمع قوته للاعتراف ولكنه أيضاً لا يقوى على ذلك برغم أنه يمهّد أمامها محاولاً الاقترب

منها كأم وابنها ولكنها ترفض هي ذلك .. وينتهي الكاتب الفصل الأول .

والفصل الثاني هو استكمال لأحداث الفصل الأول والذي كان فيه تريزياس قد وصل لمقابلة جوكاست لمناقشة حبال هذه الأذية التي ألمت بالقصر ولكنه يصر على مصارحتها بالحقيقة التي بداخله وهي لا تريد سوى عودة حياتها كسابق العهد .. ولكن أوديب النائم يقطع عليه أي اعتراف ويتصرف تريزياس ويكون الحوار بين جوكاست وأوديب الذي يسمع منها حديثاً ملتهباً مؤداه شوق الزوجة لزوجها مما يجعل الزوج الابن يلقي بالحقيقة المرة التي لا تتقبلها جوكاست وتصر على حقيقة الواقع المعاش وليست الحقيقة التي أماتها الزمن .

ولكن أوديب يصر على اعترافه .. وتذهب جوكاست بعقلية المرأة الغيور تفند الأمور وتظن أن الزوج يريد زوجة تناسبه وتذكر ما كان من لا يوس وتذكره هو أيضاً .. الكاتب في هذا الموقف يفجر قضية ربما كانت شائعة في العلاقات الاجتماعية في مصر آنذاك وهي زواج الرجل ممن تصغره سناً والنتيجة الحتمية التي تتولد من وراء ذلك أن باكثير قد وجد في هذا الموقف فرصة لكي يلقي برأيه تجاه هذه القضية والموقف هنا يحتمل ذلك ..

ثم يمضي الكاتب في أحداثه لتلك المسرحية حيث يكشف مؤامرة لوكسياس التي حضر من أجلها ومساومته أوديب الذي استشهد بشيوخ طيبة مختبئين ليكونوا على علم بكل الأمور .. ويطلب لوكسياس من أوديب العدول عن رأيه في انتزاع أموال المعبد

الحقيقة ويتأكد أنه سلم الطفل منذ ولادته لكي يقتل .. هذا النقاش يصل بالحدث إلى الت كشف الكامل ... حيث يلجأ لوكسياس إلى كشف الحقائق كلها .. ابتداء من شهادة (نيفوس) ذلك الخادم الذي وكل بقتل الطفل .. الذي يشهد بأنه لم يقتله بل سلمه لراعي كورنثه الذي يظهر ويدلي بشهادته بأن الطفل ما هو إلا أوديب حيث سلمه لبوليبي ملك كورنثه الذي يحضر هو الآخر ومعه زوجته كل هذا الحشد الذي يؤكد على أن الطفل لم يمت وأن النبوءة قد تحققت .. هذا الت كشف يعضده أوديب نفسه بالاعتراف الكامل .

أن الكاتب هنا قد أضاف من عندياته إسناد هذه النبوءة إلى لوكسياس وهذا لم نره في أوديب الحكيم الذي أسند هذه المهمة إلى تريزياس نفسه .. ثم أن ظهور ملك كورنثه وملكتها والخلاف الذي يكون بينه وبين لايوس كان أيضاً إضافة هذه المحاكمة التي لا تنتهي إلى شيء كما خطط لها لوكسياس بل ويضيف أن أبا الهول قد عاد مرة أخرى ليكشف ستره أبو الهول نفسه وهو الشخص الذي كلف بتمثيل هذا الدور من قبل لوكسياس يجعله في نظر أوديب والشعب نفسه متهما ويحكم عليه بالنفي ليتولى تريزياس مكانه... ويرى أوديب أن النهاية قد أوشكت فيطلب من الشعب أن يتتحي عن الملك ولكن الشعب يرفض بإصرار بل ويزيد ملك كورنثه أنه يتنازل عن حكم مدينته لأوديب لكي يقوم بحكم طيبة وكورنثه لينهي الكاتب هذا المشهد عند هذا الحد .

ونهاية مسرحية باكثر هو المشهد

بل وان يسلمه تريزياس لكي يحاكم .. وذلك كله مقابل أن يبقى السر سرا وإلا فسوف يذاع هذا السر وسوف يلقى جزاءه من الشعب .

الحقيقة كاملة

يرفض أوديب العرض بعد أن تكون جوكاست قد سمعته وتشارك في الحوار وتحاول أن تبعد أوديب عن رفضه مطلب لوكسياس شفقة بأولادهما ومن أجل مصيرها هي .. ولكن أوديب لأول مرة لا يتراجع بل يصبر على المضي في طريقه لكشف عن الحقيقة كاملة .. تلك الحقيقة التي سمعها شيوخ طيبة ويشهدوا بما سمعوا وتتصرف جوكاست التي تتخلص من حياتها شتقا قبل أن تواجه الشعب وهي في هذه الحالة ... وهذا الموقف مختلف تماماً عن سابقه ... فقد لجأت جوكاست للحكيم بالتخلص من حياتها فور سماع الحقيقة المؤلمة .. ولكن جوكاست باكثر فهي لم تهتم بالمؤلم في الحقيقة ولكن انتحارها كان خشية الفضيحة فقط .. وينهي الكاتب الفصل الثاني .

أما الفصل الثالث والأخير فهو من مشهدين .. المشهد الأول يكون قرار أوديب بنقل ملكية أموال المعبد للشعب ذلك القرار الذي يثير غضب لوكسياس كبير الكهنة مما يجعله يشير إلى أوديب بأنه الإثم الذي يبعث الشعب عنه .. ونفس الوقت فإن أوديب يعلم هذه الحقيقة إلا أن كريون نجده ينكر هذا الاتهام فهو إلى هذا الوقت يجهل تلك

تعد معالجة لمأساة أوديب رغم أن الكاتب قد أبعدنا عن خط المأساة إلى الملهاة لدرجة أنه اتخذ اسماً لها مغايراً كل المسميات التي سبقه الكثيرون الذين قاموا بمعالجة النص وهو "أنت اللي قتلت الوحش" متخذاً فيه اللغة الدارجة لغة لمضمون المسرحية وهكذا كان علي سالم أكثر من سبقوه تغييراً بارزاً عن أصل الأسطورة أو المسرحية الأولى "أوديب ملكا لوفوكليس" .

وعن المسرحية فقد كتبها علي سالم في عام ١٩٦٩ وعرضت عام ١٩٧٠ على مسرح الحكيم ، وقد أقام بناءها من ثلاثة فصول منها فصلين يحتويان على أكثر من مشهد .. فالفصل الثاني يتكون من سبعة مشاهد .. أما الفصل الثالث والأخير فهو من مشهدين وقبل أن نعلق على ظروف الكاتب الذي جعلته يلجأ إلى هذه الأسطورة لكي يقيم عمله من تعهد بها ... تناقش النص نفسه كما جاء .

فقد كانت البداية عند علي سالم مغايرة تماماً اختلفت مع كل المعالجات حيث نقل موقع الأحداث من المكان الأصلي للأسطورة وهي مدينة طيبة اليونانية إلى طيبة المصرية أو الأقصر يؤيد ذلك الوصف لديكور المكان وخصوصاً المعبد الذي يصطف حوله الكباش التي هي رمز للحراسة الفرعونية واستمرار لتلك المغايرة يتخذ علي سالم من أوديب سليل الملوك شخصاً من عامة الشعب ويجعل له صديقاً حتى يمكن للحوار أن يقام وللمحدث أن يستمر ... ثم اشتراك تربزياس مع الجمهور في حوار

الثاني القصير جداً والذي يجسد من خلاله الكاتب إصرار أوديب على مغادرة طيبة ورفضه الحكم وهو هنا مبصر وليس مقفلاً العينين وهذه أيضاً إضافة أو تغيير في الأسطورة في المعالجات السابقة عليه.. ولعل الكاتب هنا قد وفق في ذلك .. وهذا مرجعه أن أوديب لم يكن يعلم شيئاً عن كل ما حدث .. لقد قتل أباه دون معرفة سابقة منه ... وهو إذ قتله فدفاعاً عن نفسه وإذا لم يقتله لايوس الذي كان يعلم عنه كل شيء بل إنه لم يخرج من طيبة إلا للتخلص منه فهل أخطأ أوديب؟ كذلك مديح لوكسياس لأوديب لجوكاستا مبرراً مزايها الأثوية جعله يقبل الزواج منها دون تفكير خصوصاً وأن الملك سيتبع هذا الزواج وهذا أيضاً لم يكن خطأ قط من أوديب .. إلى أن يتكشف الأمر ... فما الخطأ الذي ارتكبه في مسرحية باكتير ٩٠٠ هذا إذا ذكرنا أن أوديب حينما غادر كورنته لم يتجه إلى المعبد لكي يخبره على الأقل بحقيقة واحدة .. وهذا أيضاً له دفاعه .. فإن تكوين أوديب اللاديني على طول الخط يجعل ذلك التصرف منه أمراً طبيعياً للغاية .. فهو لا يؤمن بالمعبد .. فكيف يذهب إليه ليطلب منه تفسير حقيقة غامضة ١٩٠٠

أما عن انتجون التي تصحبه وهو مبصر فإن ذلك أيضاً أمر طبيعي فهو كان متعلقاً بها أكثر من غيرها وذلك بشهادة جوكاست نفسها وهي أيضاً كانت متعلقة به .. وعلى ذلك كانت الصحبة أمر لا تناقض فيه ..

أما عن مسرحية علي سالم والتي

.. أي أن العالم كان يطمع في الجائزة ولم يكن يعمل لصالح المدينة في المقام الأول .. وهكذا شغلته الجائزة عن أن يضع الهدف الأوحد وهو إنقاذ المدينة من ذلك الوحش دون التفكير في عائد مادي ... ويرفض "حورمحب" رئيس كهنة آمون ومدير الجامعة أن يضحي بعالم آخر في سبيل حل هذا اللغز .. ليبقى الكاتب على المشكلة ..

ويفجر الكاتب من خلال شخصية جوكاست قضية تجعل الحديث مستمراً ومتجدداً حينما تعترف أن رئيس الشرطة "أوالح" لم يعثر على قاتل زوجها الملك وأن ما تعانيه المدينة لم يكن إلا بسبب هذا التقصير .. هذا رأي جوكاست .. ولكن الحقيقة أن عدم العثور على قاتل الملك كان مقصوداً لذاته بل ومتفق عليه بين رئيس الشرطة والملكة نفسها وتبقى المشكلة ويجدها أوديب حينما يقترح أن يكون رئيس الشرطة نفسه هو الذي عليه أن يحل ذلك اللغز ويرفض الأخير ويصف نفسه بالخباء .. إذن فلن يحل اللغز إلا شخص غير غبي .. وأوديب نفسه الذي يلعب الشطرنج هذه اللعبة التي تحتاج إلى ذكاء غير عادي...

الاقترب من الحقيقة

ويتساءل أوديب كيف لرئيس شرطة يحكم قبضته على أمن البلاد ويقبض على المجرمين ويكون في نفس الوقت غيباً ليكون الرد من رئيس الشرطة مفجراً حقيقة مؤلمة .. فهو يقبض على الأشخاص ولا يهم إن كانوا مجرمين أم

مستحدث يناسب العصر الذي تقدم فيه المسرحية وأنه يقول أن هذا الحدث قد حدث فعلاً لكم أيها المشاهدين وليس نقلاً من أسطورة الماضي ... وبذلك يصبح الإيهام مكسوراً ومتلاشياً ويكون هذا الحوار وصفاً تفصيلياً لحالة البلاد التي تأزمت بعد أن جثم عليها هذا الوحش الذي تسبب في انهيار الأحوال وأن أحد العلماء البارزين في طريقه لكي يخلص البلاد من هذا الوحش .. وإذا كان الكاتب هنا قد أبرز مشهد أوديب وكامي وهم يلعبون الشطرنج فإن لذلك دلالة رمزية واضحة .. فهذه اللعبة لم تكن إلا لعبة السياسة التخطيط الذي يستغله الكاتب ليؤهل ذلك اللاعب وهو أوديب لاختيار الطريق الواقعي النابع من مفهوم تلك اللعبة التي تنتهي دائماً بين اثنين بالمكسب أو الخسارة التي يتجنبها اللاعب قدر ما يستطيع .. ومن هنا يكون سؤال أوديب عن المكسب الذي يعود على ذلك العالم الذي ذهب لقتل هذا الوحش .. أن أوديب هنا رجل من عامة الشعب يهيم في المقام الأول المصلحة المادية .. أو الثمن الذي يعود عليه .. ويصعد الكاتب الحدث غير المرئي بواسطة الوصف من خلال الشخصيات التي ترى ما يجري وتقوم بوصفه وما يدور بين ذلك العالم والوحش والصراع الذي ينشأ بينهما هذا الصراع غير المتكافئ .. والذي ينتهي نهاية مأساوية ينتصر فيها الوحش على الإنسان ..

ويوضح الكاتب عن إحساسه الذاتي من خلال أوديب الذي يعترف بأن ذلك العالم كان يمكن له أن يحل الفزرة لو أنه لم تشغله تلك الجائزة

بل ويهمل شروطاً بعينها كمكافأة له هو حل هذا اللغز وهي .. أن يكون الملك ويزيد بأن يتزوج جوكاست .. وتكون الموافقة وهنا أيضاً يختلف علي سالم في هذا الموقف عن كل ما سبقوه ...

ويقتل أوديب الوحش بعد أن يحل اللغز ويعود منتصراً لكي يقول رأيه ولكن هذا الرأي يضيع وسط الهتافات الكثيرة والعالية التي تغطي على صوته الذي كان ضعيفاً أمام كل تلك الهتافات ..

إن علي سالم يجسد واقعاً عاشه وينقله من خلال هذه الأحداث ويستمر في هذا التجسيد مينا مدى سيطرة الحاشية على الحاكم الذي يريد أن يكون إنساناً بالفعل ولكن الكل يتآمرون ضده ويرفعونه مكانة ليس بأهلها ورغم مقاومته إلا أن كثرة التكرارات تؤدي إلى التعود . وهذا ما يتضح حيثما يريد صديقه كاملي الذي يعامله كإنسان ولكن أوديب يرفض ليكون الاعتقال مثله .. وهكذا تم تأليه أوديب المواطن العادي لينتهي الكاتب فصله الأول ..

والفصل الثاني يحتوي على سبعة مشاهد أراد الكاتب أن يتنقل سريعاً من حدث إلى آخر مع ثبات الهدف الذي يمثل سيمفونية ذات نغمة أساسية عالية تصاحبها آلات متنوعة تلعب نفس النغمة .

والمشاهد السبعة نغمتها الواحد هي التي تركز على تأليه أوديب بين جميع وسائل الإعلام .. ويحاول الكاتب في المشهد الأول أن يشتت الفكر وأن يجعل التركيز ينقسم على نفسه وكأنه ينقل صورة واقعية لفترة زمنية

لا ... إنما هي أوامر .. وبذلك يعكس الكاتب مفهوماً سياسياً خطيراً يجري في ذلك البلد التي تكن طيبة اليونانية بل المصرية .. وبالأحرى فهي مصر نفسها .. وهو هنا أي الكاتب يقترب من الحقيقة التي يريدها أن تصل كما فهمها أو كما بداخلها .

ويوصل الكاتب أحداث المسرحية أو المشكلة التي لم يتطوع واحد أن يحلها .. وأمام ذلك الموقف يقترح تريزياس أن يواجه الشعب كله ذلك الوحش الذي لم يكن في ذهن الكاتب سوى إسرائيل ما بعد نكسة ١٩٦٧ ... والفرد هنا هي مصر وحدها .. واقتراح تريزياس هنا أيضاً بالشعب كله هو الدول العربية مجتمعة .. بم أن الكاتب يلجأ إلى التفكير في اعتقال تريزياس بواسطة رئيس الشرطة لأنه قال صواب وهو يرى بعين رأسه ما كان يحدث في فترة بعينها أمام عينيه من إقبار للحريات .

ولكي يكون أوديب هو آخر من يقع الاختيار عليه لحل ذلك اللغز يعرض رئيس الشرطة على كريون ملاقاته هذا الوحش .. ويرفض الأخير بحجة أنه رجل سيف .. وملاقاة هذا الوحش تحتاج إلى ذكاء كلمات .

كل ذلك وجوكاست كأنها غير متواجدة .. ورغم ذلك فهي تحرك الأحداث بل تلهبها حيثما تطلب من أهل طيبة رجالاً يحمل صفات متعددة يمكن له أن يحل ذلك اللغز فلا يرد أحد سوى أوديب الوثائق جداً من نفسه إلى درجة الغرور ويقول هأنذا ذلك الشخص الذي تريدينه ... ولكن يساوم أيضاً على المقابل الذي يرفضه رغم تعدده ..

والتأليه قد تم ولا رجعة فيه .. فمن يشكك في ما صنعتها الحاشية يهوت .. ثم المشهد الرابع الذي يركز أيضا على أوديب مؤكد وزيادة على ما سبق تأكيد من أهمية هذا الذي قتل الوحش .. بصورة علي سالم في هذا المشهد وقد بلغ الأهمية مبلغه .. فهو مشغول بأبحاثه .. وزوجته تضيق به ذرعا .. أنها لا تحصل على حقها كزوجة .. حتى بلغ بها الأمر أنها لم تلتق به في خلال خمس سنوات سوى أربعة مرات مشاهدة إياه فقط .. ويضيف الكاتب مفهوم آخر خلال هذا المشهد وهو شعور المرأة عامة سواء بالحب أو بالكراهية فهي حيثما كرهت لا يوس عملت على التخلص منه .. وحيثما أحببت أوديب غفرت له كل شيء حتى أنها تعيش معه ولا تلتقي به ورغم ذلك فهي تريده .. ولا تفكر في شيء سوى أنها تريده .. ويكون حكم أوالح أن على جوكاست التخلص منه والوسائل كثيرة منها انتزاع حب الناس له وموته موتا بطيئا .

والمشهد الخامس لا يكون أكثر من التصديق على تلك النعمة في سطور قليلة أو نقل جملة وإحدى وهي ماردة من الشعب "أوديب رع أنت اللي قتلت الوحش .. أوديب رع" .

إذن فقد وصل هذا الإحساس وهذا الحكم لكل الشعب وهم يرددونه بل ويطلقون اسم الإله بعد اسمه مباشرة "أوديب رع" فقد منحه الشعب كله وليست الحاشية وحدها هذا اللقب الذي قتل الوحش ذلك الوحش الذي لم يكن يقدر عليه سوى الإله نفسه وها

محددة ممكن أن يصل إلى مفهومها من عايش الأحداث .. حيث جعل أحد المواطنين وهو مؤلف مسرحي كانت ترفض أعماله في الماضي .. "سنفرو" يعيش في مسكن نصفه عصري جدا والنصف الآخر فرعوني بمعنى الكلمة ومن خلال هذا المشهد يبدأ الكاتب في العزف على نغمة التأليه الكبرى بداية من الطفل الذي هو ابن سنفرو .. فلعبه عبارة عن وحش يقتله أوديب .. ثم كتاب المطالعة التي تحوى قصص البطولة لأوديب ونهاية بالكبار عن طريق الراديو والتلفزيون .. كلها تركز على أوديب البطل الأسطورة الذي لا ينبغي أن ينتمي إلى الجنس البشري .

والمشهد الثاني تأكيد وانتشار لتلك النغمة وهي هنا على مستوى الجامعة حيث يؤكد حورمحب على طلبته حكاية الوحش الذي لا يمكن لبشر أن يقهره .. ولكن أوديب قهره .. ومنطقيا إذن أوديب ليس بشرا .. وتستمر الدعاية .. حيث تحتل حكاية الوحش كل مكان هذا فإن أوديب يحتفل بالذكرى الخامسة لمقتل الوحش وهو احتفال مدبر أن أوديب يريد من خلال هذا الحفل أن يتكلم .. ولكنه لا يجد الفرصة بالتصفيق والتهليل فلا يجعلان صوته يصل بل يخرج من أصله ..

لينتقل الكاتب إلى المشهد الثالث الذي يختلف في الحدث ولكن النغمة ما زالت واحدة .. فهو مشهد اعتقال وتعذيب ولكن لماذا ؟ لأن المعتقل والمعتذب أراد أن يشكك في صحة بطولية أوديب الذي قتل الوحش ويكون المصير هو الموت .. إذن فنهاية قد وضحت

أن اعتراف تريزياس بهذه الكيفية يجعل الحدث يصل إلى الذروة .. التي لا يمكن الإضافة بعدها .. ويستغل الكاتب السبب الذي ارتفع به أوديب ليكون بداية لأحداث أخرى وهو عودة الوحش مرة ثانية وهو يهتك من يقترب منه والدليل أحد الرعية يموت أمام أعينهم جميعاً دون أن يقدر أحد أن ينقذه ويعتز أوالح رئيس الشرطة من ذلك ولا يفعل شيئاً .. أن الكاتب هنا يتفق مع باكتير في تلك الفكرة وهي عودة الوحش التي أبرزها باكتير في مسرحيته لينهي الكاتب فصله الثاني الذي كان إيقاعه سريعاً وأحداثه متلاحقة .

موقف واقعي

والفصل الثالث مبني من مشهدين .. المشهد الأول يقجر فيه الكاتب أكثر من قضية .. أولها مواجهة كريون بذلك الخط المتمثل في الوحش حيث أن ذلك يدخل في تنظيم اختصاصاته كمسؤول عن أمن المدينة خصوصاً أن الوحش هذه المرة لا يلقى ألغازاً بل أن القوة وحدها هي القادرة على التخلص منه .. وهنا ينكشف كريون وتبدو حقيقته فهو أمام عرض أوالح لكريون بتخليص البلاد من الوحش يهتز وييدي تساؤلات على إجابتها يمكن له أن يتخذ قراره وهي الحصول على معلومات مؤكدة عن ذلك الوحش "قوته .. حجمه .. سرعته .. وقت نومه ... إلخ وهذا بالطبع سبب للتعجيز ويعزى ذلك خوفه من أن يكون الهجوم على الوحش دون الحصول على معلومات كافية يمكن أن يؤدي إلى همجية لا يحمد عقباها .. والكاتب هنا

هو أوديب قد قتله فهو أما أن يكون إلهاً .. أو على الأقل مندوب الإله .. والنتيجة في كلا الحالتين واحدة هو على كل شيء قدير والدليل الوحش .

أن الكاتب من خلال مشاهدته المتعددة والسريعة أراد أن يعلن أن تأليه الفرد ليس صعباً إذا اجتمع الكل حوله على هدف واحد وهو فصله عن الآخرين .

والمشهد السادس يؤكد ذلك .. فأوديب الذي أراد سابقاً أن يدلي برأيه وأن يعترف لكل أنه مجرد إنسان ولكنه يختلف عن غيره بشيء من الذكاء والحكمة التي أودعت داخله .. ولكن المقربين أرادوا غير ذلك ليس لمصلحة أوديب .. ولكن لمصالح شخصية لهم .. فهم أي المقربين أو الحاشية يريدون أن يعزلوا أوديب عن الشعب وهو إذا ما تم تأليه فلا بد أن يبعد لأنه لا يصح أن يتصل الإله بالشعب ولكن عن طريق وساطة .. وهم في هذه الحالة هم الوسطاء .. فأوديب سعيد من داخله لسماعه أهل طيبة يمتدحونه إلى درجة الألوهية التي ما زال يستنكرها ويحاول أن يناقش هذه القضية مع كبار رجال المدينة معارضاً إياهم هذا الملك ولكنهم يعترفون بحقيقة الأمر وكريون أمام كل ذلك سلبي لا يبدي رأياً .. وتنتهي المجادلة على لا شيء .

ثم المشهد الأخير الذي يجسد فيه تريزياس وجهة نظره أمام الجمهور في تواجد أوديب كما اتضح أيضاً أول المشاهد .. ليؤكد أيضاً على أوديب قاهر الوحش وأوديب المنتصر والمخترع .. الخ .

الجميع لملاقاة الوحش ولكنهم يهزمون .. ويعترف كريون بالهزيمة بل ويبيدي استعداداته ليتحملها وحده .. فهو لم ينقض ما سبق أن اقترحه من استعداد وتخطيط سليم لملاقاة الوحش .. ويكون السؤال عن السبب .. السبب في أن هذا الكم الهائل يمكن أن يهزم من وحش .. والإجابة يتلقاها أوديب من كريون وتريزياس ، وهي كلمة واحدة "الخوف" الخوف الذي صنعه أوالح والإرهاب الذي ملأ النفوس هو المسؤول عن تلك النكسة وهو أي الكاتب يشير بصراحة عن موقف معين ومحدد سيطر على المدينة والشعب وهو إشاعة الخوف في النفوس ذلك الخوف الذي سلب من الشعب كل شجاعة وإقدام.

وبعد الهزيمة يكون نفي أوالح بأمر من أوديب .. هذا النفي الذي لم يكن مفاجأة لأوالح بل أنه كان ينتظر ذلك وقد أعد له العدة وهي "عقد عمل" في بابل وهو موقف كوميدي ضمن مواقف عديدة لجأ إليها الكاتب حتى يكون العمل مخاطباً للعقل بعيداً عن العاطفة حتى يمكن أن يكون الحكم منطقياً لا وجدانياً وأيضاً يرمز الكاتب هنا لمراكز القوى التي كانت تسيطر على مصر فيما قبل النكسة بل ويعدها حتى تم تطهيرها بعد عرض المسرحية بأكثر من عام .. ثم يكون القرار لأوديب الذي قرر الرحيل وقضاء بقية حياته في البحث عن المعرفة ويترك أمر المدينة والوحش لتريزياس وكريون فهما أجدر منه للوصول إلى حل اللغز وقهر الوحش وبهوت الأول شهيدا ويبقى الثاني وهو الحكيم الذي يعلنها

يبرز موقفاً واقعياً لحرب يونيو ١٩٦٧ أو لنقل ينقل صورة لما حدث وكانت أسبابه النكسة ورغم كل ذلك فكريون يتراجع ويكون اقتراحه أن أوديب وحده هو الذي يمكن أن يخلص المدينة من ذلك الوحش فهو سبق أن خلصها مرة وكفى الشعب والجيش شر القتال .. وهذا الاقتراح يرفضه حورمحب الذي يريد أن يحتفظ بأوديب رمزا .

كل ذلك يحدث وجوكاست في سبات عميق لا تعلم ما يدور في المدينة ولكنها تسأل وتعلم .. وتجد بغيتها في ذلك الموقف وهو قرب الخلاص من أوديب التي لم يرقها بانصرافه الدائم عنها .

ومرة أخرى يكشف الكاتب عن حقيقة غابت طويلاً على الشعب وهي اعتراف أوديب حينما واقتته الفرصة لكي يكشف حقيقته الكامنة في أنه بشر وليس إلهاً باعترافه أنه مستعد لملاقاة هذا الوحش ولكن يطرح سؤالاً يستنكره الشعب وهو ماذا هم فاعلون إذا قتل الوحش أوديب ؟ .. أن أوديب بسؤاله هذا ينفي تماماً أنه إله أو حتى يتنسب لإله .. ويتهم الشعب ويعرض أوديب على الشعب مشاركته لملاقاة الوحش ..

وينتهي الكاتب هذا المشهد وقد ترك الحدث ملتها .. فالنتيجة ما زالت غامضة والصراع لا بد آت في المشهد الأخير .. الذي يتضح فيه مدى صدق العرض الذي قدمه كريون من دراسة إبعاد هذا الوحش حتى يمكن له أن يحسب الموقف علمياً وعملياً بعيداً عن الهمجية .. يحدث ذلك حينما يذهب

... ولكن عودة الوحش كان متأثراً من نص بالكثير ..

وأخيراً فإن أسطورة أوديب في المسرح المصري خرجت في ثلاثة مسرحيات لكتاب ثلاثة ولكل منهم نظرة بعينها .. والحكيم جاءت مسرحية ذهنية صب من خلالها بعض من فلسفاته .. وبالكثير غلب الطابع الديني على النص وظهر ذلك في كثير من المفردات اللغوية .. أما علي سالم فكانت الناحية السياسية هي الأساس ولذلك لجأ إلى الشكل الكوميدي الذي يتلاءم مع هذا النوع من المسرح.

ولنا إضافة أخيرة ما دمنا نتكلم عن مأساة أوديب في المسرح المصري وهي مسرحية عودة التائب لفوزي فهمي والتي جاءت ترجمة محرفة لنص موفوكليس ما عدا النهاية فقط التي يكون فيها الرفض هو الهدف "الرفض في معناه بأن الحياة تساوي أن يتجاوز الإنسان من أجلها عن أشياء كثيرة ما دامت هذه الحياة تحمل متقبلاً لشعب بأسره وهو ما أقره الكاتب على لسان أوديب فوزي فهي حينما رفض أن يعاقب نفسه سواء بفقء عينيه أو النفي بل أشر البقاء لكي يصلح ما أفسده القدر.

حريمة أنه لا بد من الموت لكي يعيش الإنسان .. وكأن الكاتب هنا أيضاً قد تنبأ بقرار يقرب منه النصير على هذا الوحش والرمز واضح جداً وبهذا الإعلان الذي يفجّره تربزياس الحكيم ينهي الكاتب مسرحيته بعد أن بدأت المدينة تعرف جيداً الحل.

والكاتب من عرض هذه المسرحية تأثر بالظروف جميعها التي عاشها ووعاها جيداً منذ ما قبل النكسة في ١٩٦٧ وما بعدها وأخذ منها سلبياتها وصبها في قالب كوميدي حتى لا يكون النقد أو الحساب عسيراً وشخصيات المسرحية لها رموز في الواقع ولكن التحليل هنا لا بد أن ينبع من العمل ككل .

وعلي سالم في نهاية مسرحيته جعل أوديب يرحل لأنه ارتكب خطأً كانت نتيجته الهزيمة التي لا بد للمتسبب فيها أن يترك مكانه وهذا هو العرف الدولي المتعارف عليه ولذلك جاء منطقياً.

كذلك كان الكاتب يعيد عن الأسطورة أو المسرحية الأم لسوفوكليس ولكنه أخذ منها خطوطاً عريضة وهي أسماء الشخصيات "أوديب تربزياس الحكيم - كريون - جوكاست" وأضاف أسماء أخرى فرعونية كذلك لجأ إلى الوحش أو أبي الهول واللغز



وليد الرجيب لـ "البيان" : ليست مهمة الأدب إصلاح الفساد

أجرى الحوار - عدنان فرزات:

يشكل الكاتب وليد الرجيب حضوراً أدبياً مهماً بما قدمه للساحة الثقافية من أعمال قصصية وروائية. فمن حيث الأسلوب كَوّن الرجيب هويته الكتابية من مجموعة عوامل هي مزيج بين غطاء واقعي ومضمون مرمر أحياناً بلغة غير مرتبكة. ويهتم الرجيب كثيراً بمضردات البيئة التي دأب على الاتكاء عليها لتقديم فكرة اجتماعية أو سياسية، أو قضية عامة لكنها ذات هدف.

وخلال مسيرته المهنية شغل الرجيب منصب مدير إدارة الثقافة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقبلها كان والكاتبة ليلى العثمان قد شكلا ثنائياً إدارياً وثقافياً ناجحاً من خلال تسلمهما مهام اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء أواسط التسعينات.



رحلة مديدة من الإصدارات الأدبية لا يمكن اختزالها بحوار عادي.. لكنها

من السهل علي كتابة نصوص علاجية أستخدمها أثناء العلاج بالتنويم.

بجامعة الكويت.

لكن كل ذلك الجهد المبذول بالمهنة لم يبعثني إطلاقاً عن الأدب، ففي هذه الفترة كتبت الكثير، لكنني استعجلت نشر الكتب والمقالات والدراسات الخاصة بالمهنة، وأجلت قليلاً النشر الأدبي حتى أوجد لي مكانة دولية بين المتخصصين، والآن بعد تثبيت هذه المكانة في الجمعيات الدولية، والتميز بهذا التخصص، آن الأوان للعمل المتوازن بين المهنة والأدب.

الهم الكبير

● لنبقى في موضوع تسلمك لمنصب مدير إدارة الثقافة والفنون في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.. ما الذي أضافته لك هذه التجربة.. وهل أخذت الوظيفة شيئاً من وقتك الإبداعي؟

في سؤاليك السابق قلت أنه كان لي حضور قوي بالساحة الأدبية في التسعينيات، وهذا يعني أن الوظيفة لم تأخذ أكثر مما يجب من وقتي الإبداعي، بيد أنها أضافت لي شيئاً مهماً وهي الفرصة لتحقيق همي الكبير وهو خدمة الثقافة في الكويت، فقد كانت تجربة الاحتكاك المباشر مع العمل الثقافي فرصة نادرة في حياتي، وكانت تحدياً ممتعاً ولذيذاً، ومنهكاً متعباً بنفس الوقت، فكنت إما أن أتحوّل إلى موظف حكومي روتيني يتسلم راتباً ثابتاً آخر الشهر، وإما أن أكون معجوناً بالعمل الثقافي الذي

الترغبة في استكشاف عوالم الكاتب الرقيب الذي يبوّج بأشياء مهمة في هذا الحوار:

● في منتصف التسعينيات تواجدت بقوة في الساحة الأدبية واستمر حضورك لسنوات، ولكن فجأة خف هذا الحضور وغبت لفترة من الزمن عن الساحة، ثم عدت مرة أخرى.. كيف تفسر لنا هذا الحضور والغياب؟

– إن كنت تقصد نشر الإبداعات، فقد يكون معك بعض الحق، ففي السبعينيات والثمانينيات، كنت أنشر قصصاً سواء في الصحف الكويتية أو العربية، لكن منذ العام ١٩٨٢م وبالتحديد بعد تقاعدي من العمل الحكومي تقلص حجم النشر، إلا أنني نشرت بضع قصص في جريدة الحياة وبعض الصحف الكويتية، كما كنت كاتباً ثابتاً في جريدة الحياة البيروتية، لكن صحيح لم أنشر كتاباً منذ ذلك الحين، والسبب أنني احتجت لوقت كي أستعيد "اللياقة" لدراساتي الأكاديمية وللحاق بالجديد العالمي في تخصصي، حيث قضيت أكثر من سبع سنوات أعمل بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بعيداً عن تخصصي المهني، وتعلم أنني قبلها كنت أعمل

كُنْتُ أَمَامَ خِيَامٍ صَعْبٍ.. إِمَّا
أَنْ أَتَحَوَّلَ إِلَى مَوْظِفٍ حُكُومِي
رَوْتِيذِي يَنْتَسِلُمُ رَأْسِي آخِرَ النَّهْرِ..
وَإِمَّا أَنْ أَكُونَ مَعْجُونًا بِالْعَمَلِ
الثَّقَافِيِّ.

وبعضها غير مباشر، ونحن كبشر نعيش
ونقوى ونضعف بالإيحاءات الداخلية
والخارجية، أي بالأفكار والقناعات،
وهذه ميزة تقدمها الكتابة الإبداعية،
ولا تستطيع أن تقدمها الكتابة الواعية
سواءً كانت سياسية أم فلسفية أم
اجتماعية، وأقصد بالواعية تلك التي
تأتي من العقل الواعي وتخاطبه.

على كل حال الموضوع واسع جداً،
ويحوي تفاصيل كثيرة، لكنها بالتأكيد
ليست معقدة.

نصوص علاجية

● تحدثت في مقالة لك عن العلاج
بالإبداع، وفي الغرب اليوم توجد
مصحات متخصصة بذلك ويبدو
أنك مقتنع تماماً بهذه الفكرة، بل
وتتبناها.. هل يمكن لهذه الفكرة أن
تتوافق وعالمنا العربي المقل أصلاً في
قراءته؟

- ما المانع؟! فالإنسان هو الإنسان
في كل مكان بغض النظر عن جنسيته
وعرقه ولونه، والإبداع لا يقرأ فقط
بل يرى ويسمع ويمارس، فمنذ زمن
طويل في عالمنا العربي هناك ما
يسمى بالعلاج باللعب للأطفال والعلاج

يتطلب الكثير من الجهد والابتكار، لذا
كنت أسابق الزمن فأعمل ليلاً ونهاراً،
وأخذ عملي معي إلى البيت، وأستخدم
هاتفي النقال للاتصال بوزارات الثقافة
والمتقنين في كل مكان، وكأنه كان عملي
الخاص، وهذا العمل أتاح لي التعرف
على أفضل العقول العربية، والكثير من
الأدباء والمفكرين، وحقق جزءاً كبيراً
من ذاتي.

كان العمل في المجلس من أمتع
مراحل حياتي وأكثرها تعباً وإرهاقاً
بدنياً ونفسياً وذهنياً، لكنني خلالها
نشرت كتباً أيضاً.

تنوير ذهني

● أصبحت تهتم بالألونة الأخيرة
بعلم النفس وتجري معادلة صعبة
لربطه بالأدب والكتابة بشكل عام، ما
العلاقة الموضوعية بين الاثنين؟

- العلاقة بين علم النفس أو المعالجة
النفسية أو التعامل مع النفس البشرية،
والأدب والكتابة ليست جديدة، بل كانت
موجودة حتى قبل ظهور علم النفس
الحديث، فالكتابة وبالأخص الأدبية
وخلق عوالم موازية، لها فعل التطهير
والبحت عن إجابات، ولأن الإبداع
والإجابات كلها تأتي من العقل الباطن
فهو تترك تأثيراً اكتشافياً تنويرياً
ذهنياً، وتأثيراً شعورياً يتسم بالتوازن
والرضا والمتعة، وهذا بالتأكيد ينعكس
على نمط الشخصية والحياة.

الأدب مليء بالإيحاءات والمجازات
والعبر والحكم، التي بعضها مباشر

الأدب موقف.. حتى الكتابة
السردية الذاتية الخالية من أي
مشهد حياتي تعكس موقف كاتبها
من الواقع.

جراح ثخينة

• تسلمت في منتصف التسعينيات
مهام اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء
مع الأدبية ليلى العثمان، كيف تقيم
الوضع الثقافي آنذاك مقارنة باليوم؟

- آنذاك كان الوضع يختلف،
فالكويت كانت للثو خارجة من جراح
ثخينة بعد الاحتلال العراقي، وكانت
رابطة الأدباء شبه مدمرة، والنشاط
الثقافي مشلول، وكان الأمر يحتاج إلى
مبادرات جريئة وعمل دون كلل، ليس
فقط لإعادة الألق للأدب في الكويت،
ولكن أيضاً لاستعادة الرابطة لمجدها
ودورها في الكويت وخارجها.

وهذا ما تم مع بقية الزملاء في
مجلس الإدارة، تمت استعادة مبنى
الرابطة من وزارة الداخلية بعد مقابلة
الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد
الصباح، وتم ترميمها، واستحدثت
نشاطات ثقافية مثل أمسية أو لقاء
الأربعاء الذي ما زال مستمرا حتى
الآن، وملتقى القصة الكويتية الأول
الذي اشترك فيه مجموعة جيدة من
النقاد العرب وغيرها من الأنشطة.

الآن الوضع والدور يختلف، فدور
مجلس الإدارة هو التركيز على الإبداع
وتشجيعه، والخروج من دائرة الأساليب
القديمة في إقامة النشاطات، وتثبيت
مكانة ودور الرابطة في المجتمع
الكويتي وفي المحافل العربية، وهو ما
أرى أن الشباب يسعون إليه بشكل أو
بآخر، وأظن أن فكرة الدماء الجديدة
تعني فكرا جديدا وأساليب جديدة.

بالموسيقى، وقد كان العرب سباقين في
هذا الأسلوب العلاجي، وهناك متحف
في ألمانيا يحوي الآلات التي استخدمها
العرب للعلاج النفسي، وهناك دراسات
عربية تربط الفن التشكيلي بالعلاج
النفسي سواء بالمشاهدة والإسقاط، أم
بالممارسة.

وبالنسبة لي شخصياً، فقد استفدت
من الخبرتين الأدبية والنفسية، ولذا
فمن السهل علي كتابة نصوص علاجية
أستخدمها أثناء العلاج بالتنويم.

لكن معك حق في مستوى العلاج
النفسي في مختلف الدول العربية، وأنا
أنظر للكويت على أنها مقارنة بالدول
العربية الأخرى أكثر انفتاحاً وتقدماً من
غيرها، رغم كل العوائق الاجتماعية،
ولكن في بعض الدول العربية مثل
سوريا فالاستشارات النفسية فيها
متخلفة جداً، بل يعتمد على الطبيب
النفسي الذي يصرف أدوية، وكذلك
مصر التي تعتبر رائدة أكاديمياً في علم
النفس، فهي لم تواكب التطور السريع
والهائل في مجال العلاج النفسي، وقد
تعاملت مع إخوة سوريين ومصريين أتوا
بشكل خاص إما للعلاج وإما للتدريب،
وقد تكون لبنان الأكثر انفتاحاً وتطوراً
نسبياً في هذا الجانب.

لا يمكننا أن نكتب عملاً أدبياً
خارج بيتنا إلا ويظهر هذا العمل
بعض الزيف والتضع..

مجموعة جديدة

• تحمست مرة لفكرة القصة القصيرة جداً، وكنت من أوائل الذين كتبوها في الكويت، ولكنك لم تستمر فيها، فهل هذا ينبع عن تغير في قناعاتك بهذا النمط أم ماذا؟

- أنت لم تسألني إذا كنت لم أزل أكتب هذا النمط من القصص، بل يبدو أنك قررت مسبقاً أنني لم أستمر فيها، وأظن أن ذلك مرده أنك لم تقرّ لي قصصاً من هذا النوع مؤخراً، في الواقع ما زلت أكتب قصصاً قصيرة جداً، وطورت من أداتي في هذا الاتجاه، وإن شاء الله سترى هذه القصص في مجموعتي الجديدة حال طباعتها، لكن الجدير بالذكر أن فكرة كتاب مخصص لهذا النوع من القصص كما فعل الأديب الشاب يوسف خليفة والأديبة ليلى العثمان هي فكرة لطيفة وجديرة بالتجربة، كما أنها تلغي الاعتراضات السابقة على هذا النمط عندما نشرته أول مرة، واللطف أنني وجدت بعض الكتاب الخليجيين والعرب بدأوا يكتبون هذا النوع.

موقف الكاتب

• تمزج في أعمالك بين الطرح السياسي والاجتماعي، هل يمكن للأدب اليوم أن يصلح الفساد الواقع في الأنظمة العربية ومجتمعاتها أم أن الوقت تأخر؟

- ليست مهمة الأدب إصلاح الفساد في الأنظمة، وإلا انتفض عنه صفة الأدب، تلك هي مهمة السياسة والكتابة السياسية التي تتعامل مع الآتي

والأحداث المباشرة، قد يمس الأدب القضايا المختلفة في المجتمع سياسية واجتماعية واقتصادية، لأنه بالنهاية رؤية الكاتب وموقفه الفلسفي الحياتي من قضايا المجتمع وتفاعله معها، وهذا التفاعل ينقل بشكل إبداعي، وليس بشكل فوتوغرافي، فالانتقاد المباشر يفقد الأدب فنيته.

وبالطبع فإن الأدب موقف، فحتى الكتابة السردية الذاتية الخالية من أي مشهد حياتي تعكس موقف كاتبها من الواقع، لذا لا يمكن عزل الأدب عن السياسة أو قضايا المجتمع أو الإنسان بشكل عام.

أما عن تأخر الوقت لإصلاح المجتمعات، فلا أظن إذ لا يوجد إصلاح يحدد بأجندة، فالإصلاح والتطور عملية مستمرة ودائمة، تعكس مسار الحياة المطلقة، وما نمر به هو النسبي، وأثناء هذا المسار يتلكأ ويتعثر النسبي، لكن المطلق إلى أمام دائماً، ولا يوجد في التاريخ مسير إلى الخلف.

• كنت تهين ابنك ليكون عازف بيانو محترفاً، ولكن يبدو أن ذلك لم يحصل، هل وجدت أن الفن الراقي في عالمنا لا يجدي نفعاً فخشيت على مستقبل ابنك منه؟

- أنا لا أقرر مستقبل أبنائي نيابة عنهم، فدوري كأب أن أقدم لهم المساعدة و أهين لهم الأجواء إذا ما طلبوا ذلك،

لدي أعمال جديدة جاهزة فوراً للطباعة منها رواية ومجموعة قصصية..

ولكن الخيار لهم بالنهاية سواء استمروا أم غيروا اهتماماتهم، وأيضاً دوري يكون داعماً لأي خيار يختارونه، وفي حياتي لم أ تدخل بأي خيار لهم.

لكنني لم أغير أبداً من موقفي تجاه الفن الراقي، بل طورت تجربتي وعمقتها كثيراً، ومازلت أنا وأبنائي وبنتي نقدر الفن الراقي تقديراً عالياً، فحس تذوق فنون الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا والفنون التشكيلية وغيرها، حس رفيع لديهم ويدعو للفخر والإعجاب، إذ من النادر أن تجد شباباً هذا اليوم لديهم مثل هذه الذائقة.

بعض الزيف

● تهتم بأعمالك بالواقع المحلي هل ذلك نابع من منطق مقولة نجيب محفوظ بأن "الوصول للعالمية ينطلق من المحلية" أم لأسباب أخرى.. ثم ألا ترى أن العالم الخارجي باتساعه اليوم ويتعدد مشاكله يستحق أن نخصص له عملاً أدبياً؟

- الأمر يتعلق بالصدق الفني والأدبي، لا يمكننا أن نكتب عملاً أدبياً خارج بيئتنا، إلا ويظهر هذا العمل بعض الزيف والتصنع، كانت كتابات إسماعيل فهد إسماعيل عن البيئة العراقية صادقة لأنه عاش هناك طفولته وشبابه، وهي الفترة التي تتشكل بها الخبرات

والوعي وتصبح جزءاً من نسيج الفكر، والخصوصية المحلية تعني تميز الثقافة عن غيرها، صحيح أن هناك قيماً بشرية مشتركة، لكن وحدة هذا العالم البشري تأتي من تنوعه، فالوحدة بالتنوع والتنوع بالوحدة كما تقول الفلسفة، والأشياء المتشابهة لا تعني شيئاً، فمن دون التنوع ليست هناك وحدة.

والعالمية انطلاقاً من المحلية تعني شيئاً هاماً آخر، وهو نقل التجربة الخاصة إلى العامة، فمن الناحية الفلسفية أيضاً لا يمكن الانطلاق من العام إلى الخاص بل دائماً من الخاص إلى العام، ومن الجزء إلى الكل.

الأدب لا يجب أن يكون صنعة، الأدب صدق ودقق شعوري لتجارب معاشة بتفاصيلها وبهمها، ولذا ورغم أن الرحالين القدماء والحديثين عاشوا في الأمكن التي كتبوا عنها، إلا أنها لم ترق إلى الأدب، واعتبرت في الآونة الأخيرة جنساً أدبياً أدنى من أدب القصة والرواية.

● ما الذي يحضر له الآن الكاتب وليد الرجيب.. هل ثمة عمل أدبي يلوح في الأفق، وإن كان ذلك فعلاً فما ملامح هذا العمل؟

- هناك عدد من الأعمال، الجاهز منها فوراً للطباعة، رواية ومجموعة قصصية، وهناك عدد من الأعمال الأخرى التي تحتاج إلى مراجعة، وبعضها ما زلت أعمل بها.. لكنني أفضل أن تقرأها قريباً كي تكتشف ملامحها.

شعر

جملته!

شعر: د. سعيد شوارب
(الكويت)

جملة معربة

فتحت كوة العمر.. وانهمرت أجوبة

أومات كفها... انقشع الأفق، والأتربة

يا لهدبين يمتشقان السؤال..

فلم أدر هل أنا بينهما قاتل..

أم قتيل؟

جملة.. فعلها تحت هديك

”رأداها“ غامض..

ليس يجدي بها الحرس المستبد..

ولا يتقيها الحذار الطويل!

مدهش همسها ..

التقطته المطارات ملء فضاءات رُوحى

تفكك شفرته..

يا لهذا الغموض الجميل!

فجأة...

ينهض العمر الهاجع

قادم أنا من صهوة العمر؟

أَمْ .. رَاجِعُ؟

غَيْرَ أَنَّ الْمَدَارَاتِ .. كُلَّ الْمَدَارَاتِ مِنْ حَوْلِنَا وَالْمَدَارِجُ ،

مَأْخُوذَةٌ بِالْصَّدَى .. وَالصَّهِيلُ !

هُوَ السَّحَرُ .. بَلْ حُلْمُنَا أَرْوَعُ

هُوَ الْكَوْنُ .. بَلْ حُلْمُنَا أَوْسَعُ

تَلَفْتُ أَسْأَلُ ؛

كَيْفَ قَضَيْتِ الْقُرُونُ - وَلِي سَعَةُ الْبَحْرِ - فِي الْأَرْخَبِيلِ ؟؟

كَأَنَّا جَنَاحَانِ فِي مَدْرَجِ الْحُلْمِ ..

طَائِرَةٌ تَقْلَعُ ..

فَلَا تَعْرِفُ الْمُسْتَحِيلَ !

حَلَقْتُ بِي فِي لَحْظَةٍ

- مَذْ أَبْحَثَكَ كُلَّ أَثِيرِي وَعَيْنِي -

تَمَلَّأْتُ كَفِّي ..

يَمْتَدُّ كَوْنٌ جَدِيدٌ .. جَدِيدٌ .. وَرَاءَ تَخَوُّمِ الذَّهْوِلِ

بِأَنَّ الْمُقَادِيرَ قَدْ تَوَجَّهْنِي عُرُوشَ سُلَيْمَانَ ..

جَنَّ سُلَيْمَانَ .. <http://Archivestakhrir.com>

سَرَّ عُهُودَ سُلَيْمَانَ ..

مِفْتَاحُ كُلِّ مَدَى مُسْتَحِيلٌ

بَلَى ..

جَمَلَةٌ .. نَفَثَتْ فِي غَمُوضِ الْمَجْرَةِ أَشْوَاقَهَا ،

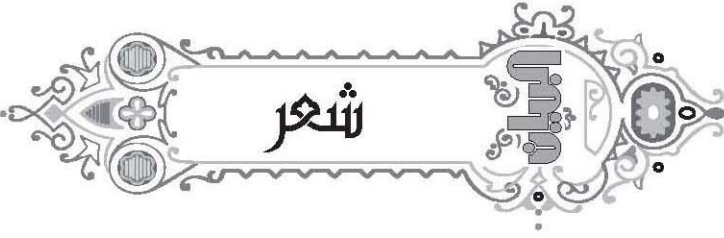
فَاسْتَبَانَ السَّبِيلُ

فَلَا شَيْءَ مِنْ سِرِّهَا يَمْنَعُ !

وَلَا شَيْءَ فِي سَحْرِهَا يَنْفَعُ !

وَلَا غَيْرَ حَرْفَيْنِ مِنْ سِدْرَةِ النُّورِ يَنْهَمِرَانِ سَنَا .. أَسْمَعُ

وَلَا أَسْأَلُ الْقَلْبَ مِنْ بَعْدِهَا ، عَنْ دَلِيلٍ !



سَوَادُ كُلِّ لَيْلٍ

شعر: سامي القريني
(الكويت)

”شاعرنا الشاب عضو رابطة الأدباء سامي القريني لم يتجاوز الحادي والعشرين من عمره إلا أنه يمثل إشراقة جديدة للشعر في الكويت

سَوَادُ كُلِّ لَيْلٍ سَامِي سَوَادُ
وَعُرْسُ الْقَلْبِ فِي جَسَدِي حِدَادُ
وَحْدِي صَفْحَةٌ يَبْسُتُ حَيْنًا
وَدَمْعِي فَوْقَ أَسْطُرْهَا مِدَادُ
وَأَنَّ الرُّوحَ مَقْبَرَةٌ لِحُزْنِي
وَحُزْنِي لَا يُزَارُ وَلَا يُعَادُ

وَحَيْدُتُحْتَ أَنْيَابِ الْيَلِي
كَأَنَّيَ الْجُرْحَ لَيْسَ لَهُ ضِمَادُ
تَغْمَعُ فِي مَلَامِحِي أَشْتِيَاقُ

أَقُولُ مَنْ؟ لَقَدْ بَعْدَ الْمَرَادِ
 وَأَشْرَبَ خَمْرًا جَفَانِي وَأَمَضِي
 أَنَامَةُ لِيُحْنُطَهَا السُّهَادُ
 أَنَامُ وَفِي يَدِي رَأْسِي قَتِيلُ
 فَحَنَنْتُ النَّوْمُ يَاعَيْنِي جَهَادُ
 لَقَدْ زَحَمْتُ عَلَى كَتِفِي الْأَيَا
 وَرَأَوْدَ عَزِي كَابُوسِي الرُّقَادُ
 وَحِينَ الْأَيْلُ رَاقَصَ نِيَّتِي مَأْ
 وَفَتَّتْ صَخْرًا ضَالِعِي الْبِعَادُ
 تَأَمَّسْتُ النَّزِيمَ عَلَى ثِيَابِي
 وَعَاقَرْتُ الْجُنُونَ وَبِي رَشَادُ
 وَلَمْ أَلِكْ قَبْلَ هَذَا الْيَوْمِ أَدْرِي
 بِأَنَّ النَّاسَ أَكْثَرُهُمْ جَمَادُ
 فَكَيْفَ أَرْوُمُ مِنْ زَمَنِي خَلَاصاً
 وَهَذَا الْعَصْرُ يَحْكُمُهُ الْقَسَادُ؟

أَعَانِي، لَا أَرَى أَحَدًا بِقُرْبِي
 فَلَا لِيَلَى تُحِسُّ وَلَا سَعَادُ
 وَحِينَ زِدَعْتُ فِي الدُّنْيَا طُمُوحِي
 طَوَّانِي الْيَأْسُ وَاحْتَرَقَ الْحَصَادُ
 لِأَنِّي لَمْ أَقْضِ لِي يَوْمًا إِذَا

وَهَلْ لِي غَيْرُ تَمْرِ الصَّيْرِ زَادُ ؟
وَأَنْبِي عِشَّتْ فِي دَهْرٍ عَقِيمِ
وَمِنْ حَوْلِي بَنُو الدُّنْيَا جَرَادُ

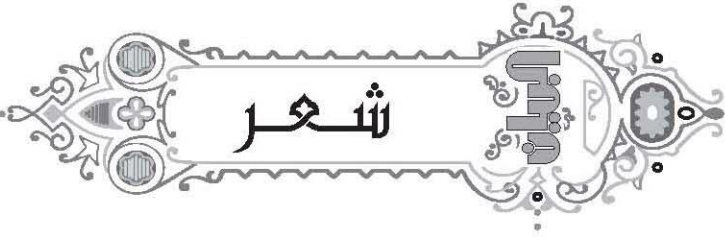
سَوَادُ كُلِّ أَيَّامِي سَوَادُ
لَأَنْبِي لَا أَرِيْدُ وَلَا أُرَادُ
تَهْدَمُ سَوْرُ صَدْرِي يَا مَوْتِي
فَبَيْتُ الْقَلْبِ لَيْسَ لَهُ عِمَادُ
أَنَا وَالَّتَبَّخُ نَمْعٌ فِي التَّأْسِي
وَلَعَزُوجُ دُنَا أَبْدَارِ مَادُ
تَقَمَّصَ نَبِي الْأَنْبِيْنَ وَشَاخَ صَوْتِي
فَهَلْ لِي أَوْجَدِيَا قَلْبِي زَادُ ؟
لَقَدْ بَشِمَتْ مِنْ الْأَوْجَحِ نَفْسِي
وَهَاكُلُ احْتِمَالَاتِي قَتَادُ
أَتَى النَّسِيَّانُ يَطْرُقُ بَابَ عَقْلِي
وَحِينَ فَتَحْتُهُ دَخَلَ الْعِيَادُ
وَقُلْتُ : عَادَا سَأَنْسِي ، إِنَّ عِشْقِي
يَكَادِيهِ مَوْتُ ، يَفْتُلُهُ الْوِدَادُ
عَذَابِي الْآنَ أَكْبَرُ مِنْ زَمَانِي
جَزَائِي كُلُّ مَا ارْتَكَبَ الْعِبَادُ

حَيَاتِي حَفَنَةً مِنْ جَمْرِ ذَاتِي
كَيْانِي لَيْسَ يُدْفِئُهُ مَهَادُ
تَشَرَّدَتِ الْخَطَى فِي الدَّرْبِ بُؤْساً
وَبِتُّ اللَّيْلَ، أَزِصُّ فَتِي وَسَادُ

إِذَا مَا النَّاسُ أَخْرَسَهُمْ قَصِيدِي
وَلَمْ تُبْصِرْكَ وَكَابِي الْبِلَادُ
فَإِنَّ الْأَرْضَ سَوُفَ تَمُوتُ يَوْمًا
وَيَعْدُ غَدَسِي نَصْفُ فَنِي الْعَمَادُ
وَأَمَّا فِي الْحَيَاةِ فَلَا عِتَادُ
سَوَادُ كُلِّ أَيَّامِي سَوَادُ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الطير (خارج السرب)

شعر: محمود أسد
(سوريا)

مَنْ دَفَتِرِ الْأَيَّامِ جُنْتُ الْمَلَمِ الْأَحْزَانِ،
أَقْبِضْ جَمْرَهَا، وَأَثْوُكُ جِرْحاً فِي الْمَلَامَةِ غَارِقاً،
وَبِدَا عَلَى كُلِّ الدَّرُوبِ مَمَّازِحاً

غَضَبَ الرِّصِيفِ وَجَلَّ مِنْ تَاهَوَا
<http://Sakhrit.com>

ثُمَّ اسْتَدَانُوا خُطْبَةً
وَتَقَوَّلُوا بِالزُّورِ، رَا حُوا يَبْحَثُونَ عَنِ الْحِكَايَةِ..

* * *

”الْكِرْنَفَالُ“ بَدَا غَرِيباً، فَالْعَيُونُ تَصَافَحَتْ،

وَشَفَاهُ مَنْ أَحْبَبَتْهُمْ

كَانَتْ بِيَادِ تَنْثُرِ الْأَصْوَاتِ وَالْأَلَامِ

لَكُنِّي وَجَدْتُ بِجَانِبِي حَسَنَاءَ،

تَمَسَّحُ دَمْعَةً، فَأَخَذْتُ وَعْدًا
وَاشْتَهَيْتُ لِقَاءَهَا بَعْدَ الْغِيَابِ..

* * *

قَرَأْتُ عَلَيَّ بَيَانَ عَيْنَيْنِهَا،
وَرُحْتُ أَرْدُدُ الْأَخْطَاءَ وَالْأَنْفَاسَ،
أَسَلِمْتُ الْمَرَاقِبَ وَالْقَوَاعِدَ،
ثُمَّ قُلْتُ: هَوَايَةُ مُسْتَقْبَحَةٍ..
وهوَايَةُ فِي الْبَحْرِ أَمْضَتْ عُمْرَهَا
صَادَتْ عَنَاوِينَ الْوِلَادَةِ،
أَغْرَقَتْ سَفُنَ الْمَتَاهَةِ،

أَبْحَرْتُ فِي سِرِّهَا، يعلو على أعطافها
سِحْرُ الْغَامِرِ، زَعْفَرَانُ الْقَلْبِ،
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

رَجَّحَ حَقَّقْنَا
لَا.. لَا.. أَتَيْتُ إِلَيْكَ أَعْلَى
أَنْنِي مُذْ سَافَرْتُ أَرْوَاحُنَا
مَاتَ الْبَصَرُ
مَاتَ الْبَصَرُ..

* * *

وَدُمُ الطُفُولَةِ وَالْأُنْثَى وَاقِفُ
لَمْ يَرْتَجِفْ مِنْ طَلْقَةٍ
لَمْ يَرْتَعْشْ مِنْ وَحْدَةٍ
إِنْ كَبَلُوهُ بِحَزْنِنَا فَهُوَ الْمَسَافِرُ صَوْبَهُمْ
وَهُوَ الْمَرْعُوعُ صَمْتِنَا،
لَمْ يَبْقَ يَا سَادَاتِ عَصْرِي مُتَسَعٍ
لَمْ تَبْقَ فِينَا شَهَقَةٌ
إِنِّي أَرَاهَا فِي زَوَايَا حِلْمِنَا مِثْلَ الْمَطَرِ
قَدْ عَلَقْتُ أَهَاتِنَا فَوْقَ الْمَنَابِرِ
بَيْنَ أَتْبَاعِ الْوَلَايَةِ لِلسَّفَرِ..

* * *

ARCHIVE
تِلْكَ الْأَمَاسِي تَبْسُطُ الظِّلَّ الْغَرِيبَ
<http://Archive.org/Sakrari.com>

نَهَايَةِ الْأَبْعَادِ وَاسْتِقْبَالَ عَهْدٍ مِنْ جَلِيدٍ..
كَانَتْ عَلَى شُرَفَاتِ يَوْمٍ لَيْسَ كَالْأَيَّامِ،
لَيْسَ مَكَابِرًا، فِيهِ الْحَجَارَةُ أَعْلَنْتْ
عَرَسَ الطُفُولَةِ، عَرَسَ مَنْ سَارُوا
عَلَى غَضَبِ الْوَعْدِ وَأَعْلَنُوا
يَوْمَ الزَّفَافِ عَلَى مَوَائِدَ لَا مَسَتْ
حَزْنَ الشَّهِيدِ..

* * *

بيني وبين الواقفين على مشارف عشقنا
شيء من الأشواق، والأفلاك تفتح ثغرها
وتقبل الأمواج، فالأمال رمل شارد
والريح تقبض فيئنا،
وبقية من دمها قد لامست نبض البيوت
وبيئها مازال يعلق نافذات قلوبنا
لأبد من سرب سيختصر البداية..

* * *

لو أنني قاسمتكم - يا إخوتي - أحزانكم
لو شارفت عيني خطوط حضوركم وصمودكم
لقبضت جمر مواسمي، وقطعت ورد بزوغكم
ثم استدرت لأقبض الشمس التي نامت
على شفق التشوق، واستعانت بالصبايا
والثكالي رحن ينسجن الدموع على دروب مناهتي

* * *

في الضجر أندب حظ كل أحبتي،
إن الأحبة غردوا حتى انتهاء وصييتي،
يا للوصية أغلقت أفواهنا

واستمطرت لوزاً وتيناً، أحضرت
نزفَ الحصار، وبررت للتائهين شرودها
وعنادنا، راحت تمتع ناظريها بالوفود
على الموائد..

كم رافقتني توصيات الأم تلعق صبرها
كم لازمتني صورة الأنتى وقد جاءت
كعصفور يصافح خاطري،
هذا إذ كانت رياحي ماطره..
وإذا أدزت الوجه قبل تقابل الأشباه،

والأشباه صاعوا قصة
لا ريش فيها، لا تحلق

فوق أصقاع القيامة....
ARCHIVE
http://Archiv.khrit.com
هل تقدر الأيام

جمع رسائلي؟ ورسائلي ملغومة
بالحزن والغضب الجميل
وما تبقى ليس فيه بقية
من خافقي..
لي في الوعود بشاره
منقوشة بالدمع والدم،
حاوروها، قاسموها
خبزها فائماً من بين اليدين

مُسَرَّبٌ وَمَلُوعٌ،

والترجماتُ على الصدورِ تَمُدُّدُ

حتى استحالَ الحبُّ نصفَ هَدِيَّةٍ،

والنصفُ أضحى ذاكرُهُ..

* * *



شعر

رعاة

شعر: د. حسن فتح الباب
(مصر)

نراهن أنا سنقتحم التاريخ
ندفن أوزارنا خلفنا
وأنا سنخلق معجزة؛
مصالحة بين ضدين:
نحن البشر

وهذا القدر
نراهن أن سنأبىهم لن تمر
على هامنا.. لن يخضب أوجه أطفالنا
دمنا.. لن تباع حرائرنا في المزاد
نراهن أنا سنحبي الرفات
نلم الشنات
نراهن ثم نراهن.. أنى يكون الرهان
ونحن نوّلي فراراً
إذا أدركتنا فلول التتار
ونسحق هلدات أكبادنا تحتنا
ونرتد وأدا لأجمل أصواتنا
ونحمل أشلاءنا خائعين؟
نراهن.. لكن هذا الرهان
سراب لأننا سراب
هباء لأننا هباء
وهذا الزمان جموح

وما نحن في نَجْوَةٍ منه
ونحن رُقُود الوصيد
نَقْلِبُ ذات اليمين
و ذات الشمال
نُقْبِلُ أَقْدَامَ مَنْ يَعْتَلُونَ العروش
ويقتربون النعوش
ومن يغصبون تراث الجدود
ونحن له المالكون
ونقبل منهم فتات الموائد
سَقَطَ المتاع
ألسنا حماة الحمى المستباح
عبيدُ يهيمون عشقاً لسوط العبيد؟
فكيف الرهان
على زهرة صُوِّحت في الهجير
على قمر في المحاق
على ثمل لا يفيق
على ظلل الغابرين؟
كأن لنا العام يومان:
بُؤْسَى وبُؤْسَى
وئلا كرمين اللصوص منازل:
نُعْمَى ونُعْمَى!!
وكيف الحياه
إذا لُدَّ للشاربين السُّمام
وعافوا مذاق الرحيق؟
كأن الرحيق حرام علينا
حلال لهم
فبئس الرهان
تقولون: إنا جهدنا.. تعبنا
وجدنا بأخر أنفاسنا
ولكننا ما كسبنا الرهان
وتلك مشيئة رب العباد!!
وهذا الطريق الطويل
رهين بمن سوف يأتون من بعدنا!!

ARCHIVE
http://www.3arab.com

شعر

فُيُود

شعر: أشرف محمد قاسم
(مصر)

فُكِّي قِيُودِي مِنْ يَدِي

أَنْتِ الْمَرْوَعَة

فِي زَمَانٍ

غَالٍ كُلُّ قِصَائِدِي

أَنْتِ اخْضِرَارُ مَوَاسِمِ الْعُشَّاقِ

يَا أَلْقَا يَنَامُ

عَلَى طَرِيقِ الْمَوْعِدِ

إِنِّي لَا جِلِكَ

قَدْ فَتَحْتُ مَدَائِنِي

وَحَفَفْتُ بِالزِينَاتِ

بِهَوِّ مَعَابِدِي

فَلْتَدْخُلِي

وَلْتَشْعَلِي

شَمْعَ النَّبْتِ

فِي جَنَاحِ تَهْجُدِي

كُلُّ الْقِصَائِدِ مِنْ عَيُونِكَ تَبْتَدِي

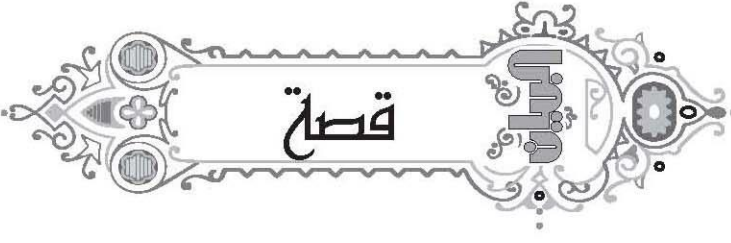
فَكِّي قِيُودِي مِنْ يَدِي

وَلْتَقْتَلِي سَجَانِي الْمَلْعُونُ

يَا حُرِّيَّةَ

كَتَبْتُ نَشِيدَ الْحُبِّ
فِي وَجْهِ الْغَدِ
يَا شُعْلَةَ الْوَجْدِ الشَّفِيفِ
أَنَا بِنُورِكَ أَهْتَدِي
مَا زِلْتُ
تَرْفُضُنِي الْبِلَادُ
وَلَمْ يَزَلْ قَلْبِي
يَصَارِعُ كَبُوءَ الْمُتَمَرِّدِ
حَتَّى وَلَوْ جَهْلَ الْأَنَامِ
حَقِيقَتِي
أَنْتِ الْوَحِيدَةُ مَنْ تَعِي
مَعْنَايَ..
لَفُحَ لُظَايَ
مَنْذُ الْمَوْلِدِ
فَكَيْ قَبِيوْدِي مِنْ يَدِي
أَنَا لَسْتُ أَوْ مِنْ بَالِهْوِي
مِنْ خَلْفِ بَابِ
مَوْصِدِ
أَنَا لَسْتُ أَوْ مِنْ
أَنْ عَصْفُورًا يَغْنِي
خَلْفَ قُضْبَانِ الشَّتَاءِ الْبَارِدِ
أَنَا لَيْسَ تَبْهَرُنِي
النُّجُومُ
الْوَاقِعَاتُ
عَلَى فِخَاخِ الضَّرْقَدِ
قَوْمِي بِنَا
فَالْأَرْضُ تَحْكُمُهَا الْقَبِيوْدُ
وَلَا مَكَانَ لِعَاشِقٍ
أَوْ عَابِدٍ

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الثالثة آه

بقلم: فاطمة يوسف العلي
(الكويت)

الدشداشة المنشأة، الفترة الحمراء (١)، النعال النجدية (٢)،
آه .. يقلقه ثلاث شعرات نافرة في حاجبه الأيمن، لابد أن تعود
إلى أماكنها .. لا يعرف لماذا تلتوي وتدور، حدث أن قصها، نتفها،
صبغها، حاول ترويضها بكل وسيلة ولكن لم تتروض أبداً، ظلت
كما هي، ما إن تطول إلى سنتيمتر واحد حتى ترتفع إلى أعلى،
تغادر خطها المستقيم لا يعرف لماذا، تلتوي حول نفسها مثل
ثعابين صغيرة مشاغبة، تنطلق إلى أعلى مثل فنار الميناء، ترسم
ثلاثة خطوط كأنها رؤوس أسهم تتجمع كما يتجمع الأشرار
لارتكاب جريمة .. ويكون هو الضحية .. إنها في الصعود، يرسم
حاجبه الأيمن إلى أعلى .. تعطيه هيئة .. القرصان ..

أين شاهد صورة القرصان؟ لابد في أحد الأفلام، بلادنا
لم تعرف القراصنة، مرة واحدة ذكر الشيخ عبد العزيز الرشيد
سيرة قرصان كويتي، اسمه "إرحمة" ولم تدم سيطرته على
صفحة الخليج، لقد قتل، وفي سيرة هذا القرصان الخليجي

(١) الدشداشة + الفترة: زي الرجل الخليجي.

(٢) النعال النجدية: نعال للقدم.

الوحيد أنه كان لا يغير ثيابه، يعني، كان بائساً جداً، إنه يختلف كثيراً عن القرصان الذي نشاهده في السينما، حيث العنفوان والبطش، إلى جانب الوسامة المجروحة بالغطاء الجلدي يطمس العين اليسرى، أو يداريها، وعند هذا القرصان تقترب الشراسة والعاطفة الثائرة.. إنه يلعب بالسيف ويقلوب العذارى، يداعب مقبض سيفه، يقبل الرصاصة قبل أن يقذفها إلى قلب عدوه.

هو لم يحلم أبداً بأن يكون قرصاناً، بالعكس، يريد أن يترك في وجدان الآخر، أو الأخرى، انطباعاً بالوداعة، بالبرقة، بأنه العاشق الحالم الذي لم يجد من يفهمه، هل يمكن أن تكون هذه الشعيرات النافرة إلى أعلى صيغة اعتراض على حلمه الذهبي التابع في قلبه؟

حرص على وضع المسباح العاج في جيبه، نشر قليلاً من العطر على كتفيه، هل حلم بأن تتوسد كتفه، وأن يجد عطره طريقاً إلى أنفها الرقيق؟
لنفترض أن هذا حدث، ماذا يمكن أن يقول لها :

أحبك، أنا عاشق، صدقيني إنني متيم بك؟ راح زمانني هسراً وكنت في انتظارك؟

يا لها من عبارات مستهلكة تعلن عن كذبها، إنها مثل ساندوتشات الشاورما والهامبورجر، بضاعة حاضرة، صيغة جاهزة، حب معب، بل حب محنط في جمل مقبورة أو مهروسة من كثرة التداول لم يعد لها معنى. إذن ماذا سيقول لها؟ لماذا لا يجرب الصدق.. الصدق الصدق، وليس الصدق كما يتخيله؟ مشكلته أنه يفكر في اللحظة الآتية، ويرسم أطراف المقابلة، ويتخيل عبارات الحوار، وعندما يتحول الخيال إلى حقيقة، ينصرف قلبه ووجدانه إلى شيء واحد أن يحقق ما سبق له أن تخيله.. وهنا تحدث فجوة رهيبية بين الواقع وما كان يتمناه.. ويشعر محدثه أنه شخص مختل.. غير حقيقي.. مزيف، وتنتهي المقابلة إلى الفشل..

لن يسمح بالفشل هذه المرة، إنها الثالثة، والثالثة ثابتة.. الثالثة.. آه.. يؤمن في أعماق نفسه أن الثالثة مهمة جداً، عندما كان يلعب وهو طفل، ويصطف مع الأطفال للتسابق في الجري كان يأخذ مركز القيادة، كان يقول: واحد.. اثنين، ثلاثة.. ولا شيء بعد ثلاثة، إنما هو الانطلاق في الجري والمسابقة..

استعاد ذكرى الآه الأولى، ماذا لو حدثته عنها؟ حقاً ماذا لو قالت له لقد تزوجت قبلي مرتين فلماذا أكون الثالثة؟ والثالثة آه؟ هل من المناسب أن يلصق العيوب بهما؟ بالآه الأولى والآه الثانية؟ ألا يجعلها هذا تخاف، وتوقع أن تكون هي "الآه" الثالثة؟ لكن.. لماذا يزيّف الحقيقة؟ إنه يؤمن في قرارة نفسه أنه لم

يخطئ، بل إنه إنسان غير قابل للخطأ.. إنه يطيل التفكير، يقلّب الرأي، يطرح كل الاحتمالات، يبحث عن وجه الصواب في كل ما يفكر فيه، يستخدم المنطق، والأيدولوجية، وحق المخالفة، والرأي والرأي الآخر، وكل هذه الشعارات البراقة التي تدل على الثقافة.. فكيف يكون على خطأ؟

انتهى من نصف (٣) الغترة، وضع المسباح في جيبه، وبرقت الأزرار الذهبية في أعلى الدشداشة، قام وألقى نظرة جانبية على شعره الذي لمع بسواد ربّاني وكأنه مصبوغ بالكحل البدوي الشهير، وجدها في انتظاره حسب الموعد، وكانت نقيضاً له في كل شيء.. كانت بثياب العمل التي رآها بها في النهار.. غلبته الدهشة..

هل يعقل أن هذه الفتاة خرجت من بيتها للقاء الزوج المنتظر، للقاء حبيب؟ هل يعني هذا أنها لم تفكر فيه لحظة واحدة؟ لو أنها فكرت فيه لحظة لانعكس تفكيرها -في الأقل- على ثيابها، على منظرها.. وجلس..

قالت:

- ليس إلا القهوة..

قال:

- هذا مشروب العجائز وقارئات الفنجان..

قالت مبتسمة:

- قرأت فنجاني.. وانتهى الأمر..

انتهر الفرصة: <http://Archivebeta.Sakhril.com>

- وجدتني في القاع.. وأمامي طريق سفر؟

قالت مبتسمة ذات الابتسامة الهادئة:

- وجدتك على وجه القهوة طافياً، وأمامك بيت وحياة مستقرة..

تنهد، قال بصدق:

- الحمد لله..

- ولكن عندي استفسار..

بلع ريقه، لعب بالمسباح بتوتر ظاهر، عدّل وضع الغترة آه.. إنها الشعرات النافرة إلى أعلى؟ اللعنة!.. صورة القرصان تسطع في خياله.. اللطخة السوداء

(٣) نصف: تعديل

تغطي العين اليسرى، والوجه المشدود، والأمر بذبح الضحايا .. تخلص من موجات العنف التي تسبح في داخله، بجهد كبير، تطلع إلى وجهها السمح يستعين به على الخروج من الجو الدموي الرهيب.

قالت:

- لن أسألك عن الأولى .. لماذا طلقت الثانية؟ أنا لا أنبش في الماضي، فقط على سبيل الخبرة والمعرفة بالشخص الذي يريد .. وأريد .. آه .. أريد الاقتران به؟ انتشى قلبه بالفرح لما يسمع، ولكن .. لماذا الثانية؟ وهل يمكن أن تبدأ حكاية من منتصفها؟ إنه لا يعرف لماذا طلق الثانية إلا بعد أن يذكر لماذا فارق الأولى؟

قال لها:

- ولماذا التكر للأولى ..

- فليكن ..

- فليكن ماذا؟

- لماذا طلقت الأولى ..

- لم أطلقها ..

- لماذا؟

- لأنني لم أكن تزوجتها .. كانت خطبة، مجرد وعد بالزواج.

أطبقت عليه:

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- هل ترى أن الوعد لا يستحق الوفاء؟ هل القدسية محددة بتوقيع المأذون؟ كنت أعتقد، وأنت متحضر أن الأمر عندك يختلف كثيراً ..

انحنى أمام زخة الرصاص المنهمر على رأسه .. انحنى حتى أخفى رأسه في الرمال كالنعامة .. أنقذه النادل القادم بفنجان القهوة .. وكوبي ماء بارد تكشفت على جداريهما رذاذات ماء، فجسدت ما ينعم به من راحة البال ...

قال بيبأس يحاول أن يكون لا مبالياً ليوحي بالثقة:

- لا .. لا .. وصمت ..

قالت بجسارة:

- ماذا تعني بلا .. لا ..

- ليست المسألة وعداً، وتهرباً لا سمح الله من الوعد.

- ما هي المشكلة إذن؟

- المشكلة أنني اكتشفت أن خطيبتني ضلت طريقها إلى ما تريد.

هزت رأسها، قلبت كفها، رشفت وجه الفنجان، قالت:

- لم أفهم

- حسناً، المسألة بسيطة.. الأنسة معجونة في السياسة، عقلها، دماغها، أعصابها، كله.. أمريكا الإمبريالية، القوى العظمى، حق تقرير المصير، أفغانستان، حقوق المرأة، العولمة.. تصوري، أي والله، العولمة، ولم يتبق لها إلا الحديث في الخصخصة، والفرانكفونية.. وتقدم طلباً للعمل في هيئة الأمم.

- وماذا في هذا كله من مشكلة؟ هذا دليل على اتساع أفقها..

رمقها بنظرة متشككة، هل تثيره؟ تستفزه؟ تريد أن تعرف ماذا في أعماقه؟

فكر، دبر، تمهل، قال:

- لا مانع، بل أنا كمثقف أرحب بالزوجة المثقفة، ولكن الثقافة لا تصلح أساساً لبناء حياة زوجية سعيدة، وببساطة شديدة أنا أريد أن أكون زوجاً سعيداً، وبعبارة محددة مختصرة.. هل أجد هذه السعادة عندك؟ هذا ما أسعى إليه، ودعوت الله ووصليت له أن يحقق رغبتني.

ابتسمت مشجعة، رmqته، ارتفعت أنامله تبرم الشعرات النافرة لتلغي صورة القرصان، تحسس سبجته القابضة في جيبه.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ابتسمت مجدداً..

قالت:

- من حقل.. السياسة مستوى من الفكر، والفكر مهم، طبعاً أنت تشاركني

في هذا؟

بأدر متلهفاً:

- طبعاً.. طبعاً.. ولكن..

- دع "لكن" هذه لي..

- ولكن الزوجة الحقيقية لابد أن تكون حذرة في طرح القضايا العامة مع

زوجها..

(احمرّ وجهها عند ذكر كلمة زوجها، تخيلت نفسها معه في الفراش، تشوقت

في لمحة إلى هذه اللحظة ولكنها آمنت أن الوقت لا يزال مبكراً لأن تحلم بهذا).

- أقصد أن الحياة في المنزل ليست امتداداً للحياة في الخارج، البيت له

أصول..

تصيد الكلمة العزيزة، تنهد، قال بجرارة:

- له أصول.. أحسنت والله، هذا ما أفكر فيه ولم أستطع الوقوع على الكلمة المناسبة.

- أدهشها إطرأؤه، فرحت بأنه لم يستطع، وهي استطاعت، قررت أن تزيد فرحها، وفرحه، قالت:

- فعلاً.. البيت ملك أهله.. الزوج والزوجة، الحياة في الخارج ملك المجتمع.. لهذا صفاته.. ولهذا مطالبه..

- نعم الرأي.. هذا ما يعجبني فيك.. أنك تعرفين تماماً ما هو المطلوب من زوجة محبة، فاهمة، تريد أن تعيش في سلام..

- والثانية!!

انقضت عليه الكلمة كحجر انحدر إليه من قمة جبل، لم يكن يظن أنها نسيت، هو نفسه كان قد نسي، فرح بقدرته على التملص من تهمته الأولى، فهل يحصل على البراءة أيضاً في الثانية لو أنه بدأ بالثانية لكان الأمر أيسر عليه.. كانت الأولى مجنونة بالسياسة لكن الثانية.. لم تكن مجنونة مطلقاً، كانت غارقة في مسؤولياتها.. وكان طرح قضيتها لا يحتاج إلى وضع صورتها في مقابل صورة الأولى، لأن هذا يخدمها، كان يريد أن يركز عليها وحدها، لتبدو عند التي تسمع امرأة مهملة لزوجها، غارقة في ماضيها، مرتبطة بأصولها الأسرية قبل الزواج، وهذا كله نقص في وعيها بأهمية الزوج وحقوق الأسرة الجديدة..

صمت

عادت تكرر:

- والثانية..

- الثانية.. كخطوة ثانية.. تجاوزنا الخطوبة إلى عقد القران، ولكن لم نجتمع تحت سقف واحد.. لم يكن هذا ممكناً..

- لماذا؟ هل رأيت منها ما يخدش أخلاقها؟

سارع نافياً:

- لا.. لا، معاذ الله، كانت فاضلة ومحترمة، ولكنها كانت، بالتحديد، مثل المركب المربوطة بالشاطئ، عائمة، وتعجز عن الحركة.

هزت رأسها:

- بصراحة.. لم أفهم..

- كانت تحب أهلها ..
- وهل في هذا ما يعيب؟
- لا، طبعاً، صدقيني، أنا أيضاً كنت أحبهم، ولكن لشدة حبها لهم صرت أكرهم.
- أعوذ بالله ..
- وأنا أستعيز به مثلك، وآسف لهذه الكلمة، ولكن هذه هي الحقيقة .. لماذا شرع الدين فترة الخطوبة؟
- لكي يتعرف كل طرف على طبائع الآخر. ومن المؤسف أن التعرف انتهى إلى الفشل ..
- حتى الآن .. لم أفهم؟
- مثلاً .. مثلاً .. إذا جلسنا مثل هذه الجلسة، تصوري .. أنا وأنت نتكلم الآن عن تجربتي في الحياة، أنت تتكلمين عن رأيك في هذه التجربة، هذا نوع من التفاعل الحي الذي يكشف الجوانب الغامضة في الشخصية، وبذلك .. إذا تزوجنا .. مثلاً .. إذا تزوجنا .. نكون على اتفاق، كل منا يعرف الآخر بقدر الإمكان طبعاً.
- قاطعته :
- جميل كل هذا، ولكني لم أفهم .. كيف كانت مثل المركب المربوطة بحبل ..؟
- كانت مشدودة إلى أسرتها، إذا جلسنا معاً، مثل هذه الجلسة مثلاً .. لا كلام لها إلا عن أختها المتفوقة في الجامعة التي يطلب ودها الأساتذة، ووالدها الذي يرفض وضع توقيع على أي ورقة إلا إذا وجدها معتمدة من رئيسه، ومتطابقة مع اللوائح والقوانين، حتى أخيها الصغير الذي لا يقبل أن يشارك أولاد الشارع للعب إلا إذا كان الرئيس .. تحكي قصته بالتفصيل الممل.
- أنا أتفق معك، هذا أكثر من المطلوب .. ولكنه يدل على طفولة وصفاء نفس.
- وأنا أريد زوجة، وليس طفلة، وحنكة، وليس صفاء رومانسياً تافهاً، وبصراحة: أنا أعتقد أنك لست مثل هذه ولا تلك.
- أسبلت عينيها، رشفت من الفنجان الرشفة الأخيرة .. قالت:
- فما العيب الذي ستكتشفه في الجالسة أمامك ..؟
- طفرت ابتسامته الجاهزة، تحسس سبحته في قاع جيبيه، قال بثقة عالية:
- بصدق شديد .. الكمال، والجمال، هو ما أشاهده .. المهم أن يجمعنا بيت

واحد..

وقاما بعد انتهاء فنجانتي القهوة..

* * *

وجمعهما بيت واحد..

ودامت حياتهما عدة سنوات

وأنجبا البنين، والبنات

ولم تتكلم الثالثة في السياسة..

ولم تتكلم الثالثة عن أسرتها..

ولكنه في النهاية فارقها..

* * *

في نفس المقهى، وربما كان فنجانا القهوة هما ذاتهما، دار الحوار..

وكان يقول للتي أمامه:

- أنت مختلفة تماماً.. أنا عانيت.. تعذبت.. استحملت.. ضقت.. واحدة
مغرمة بالسياسة، والثانية مثل السفينة المربوطة في الميناء لا تفكر إلا في أهلها،
والثالثة كانت تعبد أطفالها ولا تفكر إلا فيهم.. أما البغل الذي يجر العربة.. أنا..
أنا بالتحديد.. لم تكن تعطيه أي اهتمام.. إنني أحلم بزوجة.. تؤكد لي كل يوم أنها
زوجتي.. ها.. ما رأيك أيتها الجميلة؟!

قصة

عمود في غرفتي

بقلم: عبد الرحمن عبد الخالق
(اليمن)

عقربا الساعة يسترخيان على الثانية والنصف عصراً.. رميت بجسدي على السرير بكامل ملابسي، متعباً كنت.. لم أستطع مقاومة الرغبة في النوم.. ضببطت ساعتى العتيقة على الخامسة.. فموعدى معها في السادسة مساءً، سألتقيها للمرة الأولى بعد طول تمنع.. كادت لذة تخيل لحظة اللقاء وما بعدها أن تهزم سلطان النوم الساكن رأسي.. لكن السلطان انتصر وضممني إلى حاشيته كاسيا لساني بطبقة من عسل...

دقات شديدة على باب نومي.. فتحت فمي على آخره لأسأل: من الطارق.. لكن وقوف عمود أمامي، لا يبدو منه إلا ما يشبه الساقين، وحذاءين عسكريين ضخمين، ورأس سيف مغروس في بطن الغرفة، ألجمني.. غرس لساني في قدر مترع بنقيع الصبار.

أنتفس بصعوبة.. كان يشفط الأكسجين كله في الغرفة.. يبدو أن ما أبقاني على قيد الحياة هي تلك الذرات البسيطة من الهواء التي استطاعت أن تتخلص من شفق العمود لتستقر في أنفي.. شكرتها في سري.

رفع سيفه قليلاً، ليعيد غرسه في بطن الغرفة بقوة.. سألت بحشجة، أو أظنني وددت قول:

- من أنت؟

لم يجبني.. لكن صوتاً أجش بدا لي أنه قادم من بعيد، سمعته يقول:

- اسمع يا أنت، أحقا تعرف سليمي؟ أجبني سريعا وإلا ألحدتك خزيمة (١).

- سليمي؟ نعم، إنها مهجة فؤادي وبغية مرادي، سألتقيها اليوم في السادسة.. أي نعم في الساعة السادسة مساءً، سنجلس على شاطئ البحر، و.. ولكن كيف عرفتها؟

- اخرس أيها الغبي! أنا ممن يسأل، فإن سألت مرة أخرى، أيقن أن الشر

إليك مقبل، والخير عنك مدبر.. أفلا تعرف يا أنت من هي سليمي؟
قالها العمود بشطط وهو يرفع رأس سيفه ويغرسه هذه المرة بقوة أكبر. أكاد أختق، يبدو أن ذراتي من الهواء لم تستطع الإفلات من شهيقة هذه المرة. توقفت قليلاً عن الشهيق والزفير كقط يستعد للانقضاض على فريسته، وتصلب ذلك الشيء يشبه الساقين، فامتلات رثائي بالهواء.. وبزفرة واحدة قلت والخوف يمسك بخناقى:

- بلى.. إنها مهجة فؤادي وبغية مرادي.. فاليوم سألتقي....
- أكرر على مسمعي يا هذا موالك؟ حذار وإلا الردى مآلك.. أما زلت لا تعرف ابنة من هي سليمي؟

كان أبي يردد وقت احتدام الأمور وقبل ابتداء النزال: "هنجم فالهنجمة نصف القتال" .. تذكرت ذلك، وبنبرة أردتها قريبة من نبرة العمود المنتصب أمامي وشدتها.. قلت:

- من تكون يا هذا حتى تخاطبني بهذه اللهجة، وتقتحم عليّ وحدتي، وتزعج سكينتي، وتتدخل فيما لا يعنيك؟.. أغرب حالاً عن وجهي وإلا لقيت مالا يرضيك.
الأرض تهتز.. شرر يتطاير في كل اتجاه، يلسعني.. ألم حاد يتعالى من رقبتي، كان العمود غرز سن سيفه فيها، شيء ما لزج ينز منها.. صوت أجش يأتي من بعيد:

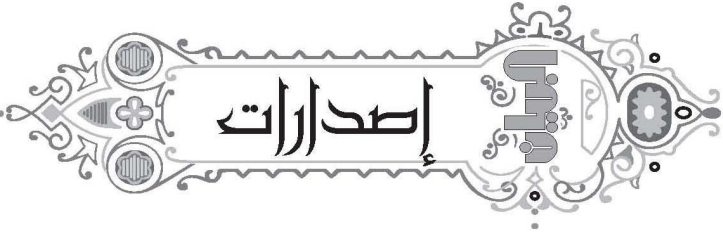
- كيف لك أن لا تعرف من يقف أمامك، أما أنك غبي أو تتغابي، صبي أو تنصابي - سرني أن الخوف والألم لم يستطيعا بعد شل قدرتي على التفكير والتأمل.. حين طلب مني أن أعرفه من ساقين هي كله، وحذاءين عسكريين ورأس سيف- بل لماذا لا تكون من بقايا أنصار تبع اليماني وجواسيسه، قاتل أبي غدرا، آه.. يبدو ذلك هو الأقرب إلى العقل.

ضغط على السيف قليلاً فسقطت على ملابسني قطرات دم قانية الحمرة.. وأحسست بدموعي تنهمر إلى الداخل وملوحتها تكاد تخنقني.
واصل العمود حديثه.. لكن الصوت بدا هذه المرة كأنه ينطلق من جمجمتي التي فتتها الألم:

- اسأل قومك يا هذا عن كليب بن ربيعة، ابن أمي وأبي، وما حل بهم على يديه، واسأل عن عدي الملقب بالمهلل، سيد قومه، فارس الفرسان، وقاهر الشجعان وليث الميدان.. أما سليمي ذات الحسن والجمال، من لا مثيل لها في الكمال، فتكون ابنتي أنا الوزير سالم المهلل.

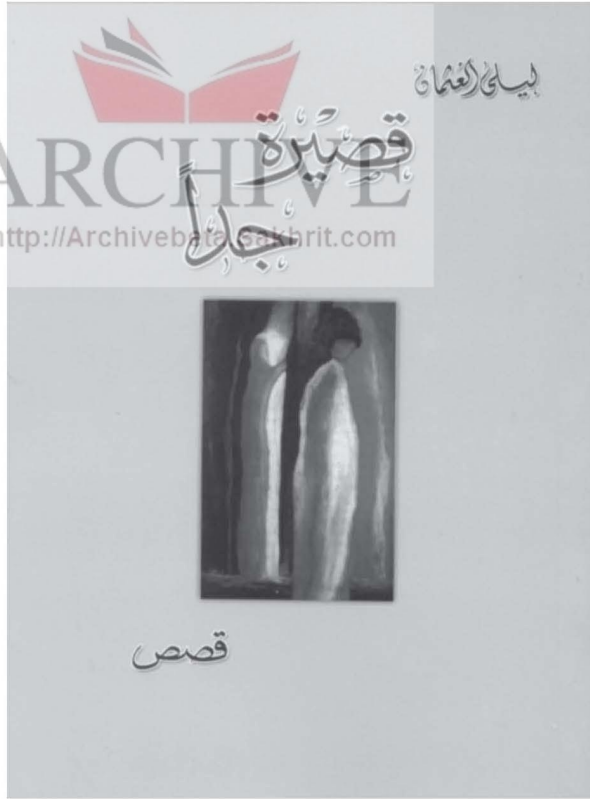
شيء ما كنت أود قوله، فابتلعت مع ما بقى من لعابي.
ألم يتصاعد من رقبتي ويعلو، دم لزج يختلط بالعرق، دوار يصيبني.
يسحب العمود المسمى زيراً رأس سيفه من رقبتي فاغرق بدمي.. وأغرق في نوم لم أصح منه إلا في الخامسة صباحاً على دقائق ساعتى العتيقة.

(١) مقبرة مشهورة في صنعاء.



كتابان للأديبة ليلى العثمان؛ منعطف أسلوبى متميز في مسيرة الكاتبة

صدر للأديبة
ليلى العثمان كتابان
جديدان، أحدهما
عبارة عن مجموعة
قصصية قصيرة جداً
صاغتاهما الأديبة
بنسق مغاير إلى
حد ما عن نسقها
الأسلوبى المعتاد، وقد
تجلت اللغة عندها
بتكثيف متقن تمكنت
من خلاله الكاتبة
محاصرة المجاز
والدلالات ببراعة ومن
ثم استلت من بين كل
ذلك بضعة أسطر ذات
عمق كبير.
وتميزت هذه



القصص بإضفاء جو من الحكمة على مجريات الحكاية (الومضة) والتي على الرغم من قصرها إلا أنها تحتوي على عناصر ومكونات سردية غير مسترسلة بل مضادة بفكرة راسخة تعتمد على المفاجأة والمباغته في خاتمتها. ومن هذه المجموعة نقتطف:

ظلمة

أغمضت قلبها عن كل الرجال، اختارته وحده، ذهبت إلى بيته تائقة وحاملة بالنور، حين دخلت داهمتها ظلمة جديدة.

البحث

دخلت محل العطارة، وجدت أعشاباً للصبر، للقلق، للأرق، للحسد، للظلم، للقهر، للكذب، للنفاق، سألت عن أعشاب للسعادة، سخر منها العطار:
لا نبيع شيئاً غير موجود.



قالت للشجرة:

- انحني لأطال ثمارك اليانعة.

قالت الشجرة:

- لو انحنيت لكم الأشجار لما تذوّقتم الثمار.

البطش

تغيب عنه ليشتاقتها، وحين تهرع إليه لتقطف ولو نظرة منه، يبطش في إهماله وصدده، تغادر المكان وكلمة أحبك تكاد أن تخنقها.

أما الإصدار
الثاني فقد جاء
بعنوان " الشاعر
الكبير محمد عبد
السلام منصور..
في قصيدة الموت،
وهو كتيب متميز
بطرحه، حيث
يمتزج به الحوار
بالقصيدة..بالرؤية
وبالتحليل النقدي
لمسيرة هذا الشاعر
اليمني الذي
يمتلك خصوصيته
في كتابة النبض
الشعري.

وعن كتابها
تقول الأديبة ليلي
العثمان:



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لم يكن الشاعر

يعلم أي شيء عن نيّتي من هذا الحوار: هل سأنشره في مجلة شهرية أو جريدة
يومية؟ أم سأحتفظ به لنفسي؟ والغريب أنه لم يسأل، ولم يكن فضولياً.

- كعاداته أحياناً- فیدفعني للكشف عن سرّي. كانت نيّتي أن أقدم له هدية
ثمينة. وهل أجمل من أن تُقدّم لصديق كتاب؟ وكيف هو الحال إن كان هذا الكتاب
يُخصّ إبداعاً من إبداعاته؟

إنني في الوقت الذي أُعدّ فيه هذا الكتاب أتخيّله في اللحظة التي سيضمّمه
فيها بين يديه وأتساءل: هل سيفرح بهذا الكتاب كما فرحت أنا بإنجازه؟ أتمنى
أن أحظى برضائه وقبوله لهذه الهدية المتواضعة التي يستحقها كصديق، كما
يستحقها إبداعه الكبير كشاعر.

ومن قصيدة الموت للشاعر محمد عبد السلام منصور هذا المقطع :
هو الشوق يقذفني خالصاً لأنير الضياء الجديد .
فلست بكارثة
أنت ليل الحياة ومهبط أيامها .
فغيابك أفسى من الصخر
تأتي أرق من النور
لا تبعد .. لست إلا أنا
مفعم الحزن تضحك مثل انغلاق الطبيعة
مثل انبثاقات أنوارها
فدع القلب
يغرد جناح التأمل في فلولات العمى
ستضيء الحقيقة منك
سئمتُ حياتي .. اقترب ..

